G I U S E P P E P A G A N O

ARTE DECORATIVA ITALIANA

Q U A D E R N I D E L L A T R I E N N A L E
U L R I C O H O E P L I E D I T O R E - M I L A N O

Printed in Italy

DIREZIONE DEI QUADERNI DELLA TRIENNALE:
ARCHITETTO GIUSEPPE PAGANO.
IMPAGINAZIONE DELL'ARCH. ANTONIO MARCHI.
STAMPA: CROMOTIPIA ETTORE SORMANI

MILANO - LUGLIO 1938-XVI.

SOMMARIO

L'usuale maniera scolastica, che ama le distinzioni le categorie e le classificazioni decise e inflessibili, ha creduto di distinguere la produzione delle arti figurative in due grandi gruppi: arti pure da una parte e arti decorative dall' altra. Questa distinzione è apparentemente molto comoda e sembra adatta per abbozzare una classificazione soddisfacente. Ma se noi cerchiamo di precisare il significato di « arti decorative » in confronto ad ipotetiche « arti non decorative » dovremo subito convenire che questa semplicistica classificazione non si presta a una definizione rigorosamente critica, poichè noi non riusciamo ad immaginare delle forme d'arte figurativa che non contengano, anche in dosi poco percettibili, degli elementi decorativi. Difatti se diamo alla decorazione un significato etimologico di « abbellimento » essa, in certo modo, si identifica con « opera d'arte » o con « opera che tende a produrre sensazioni di ordine estetico ». Ma sul significato della parola « decorazione » la discussione si è imperniata con accesa passione, non tanto per odio alla decorazione da una parte e difesa della decorazione dall'altra, quanto per una confusione di idee nel concetto di decorazione. Perciò un tentativo teorico e pratico di precisare il significato di « decorazione » intesa in senso vivo e moderno, potrebbe essere un argomento tutt'altro che inutile per affrontare il tema, tanto discusso e sentito, dei rapporti tra arte moderna e vita moderna.

Tra gente pratica del mestiere artistico e specialmente tra architetti si considera, in generale, come arte decorativa quell'arte che accetta, come ragione determinante, un presupposto funzionale, utilitario, pratico, materialmente o spiritualmente necessario, e che vi aderisce cercando di realizzare un massimo di risultato artistico entro una orchestrazione architettonica di cui quest'opera è, o può essere, un elemento. Se accettiamo questo punto di vista e se consideriamo come arte non decorativa soltanto l'arte inutile o quella nata senza alcun rapporto con la vita, dovremo considerare come arte decorativa tutta l'arte viva, tutta l'arte che cerca di aderire alla vita contemporanea, tutte le manifestazioni artistiche che hanno rapporti diretti o indiretti con i bisogni materiali e spirituali dell'uomo. Ritorniamo perciò a considerare quasi come un assurdo un'arte che non sia decorativa o perlomeno a considerare come non decorativa soltanto

quella produzione che manchi di qualità artistiche o che non abbia rapporti con la vita o col gusto contemporaneo. Ma se questo concetto, molto semplice e molto chiaro, della unità delle arti e della loro necessaria partecipazione alla vita spirituale dei popoli è condiviso coscientemente o incoscientemente dagli artisti che più sono dotati di sensibilità e che non si vergognano di lavorare per destinazioni più pratiche e più vive che non sieno le sale di un museo, non è invece compreso da molti critici e da quella parte del pubblico che non ragiona per effetto di una istintiva sensibilità ma per l'intervento di una educazione scolastica. A forza di classificare si è voluto chiamare arte decorativa una specie di arte minore e calligrafica nella quale si rifugiano tutti i pervertimenti del gusto ottocentesco applicato alle arti figurate, all'arredamento, al vestiario. Una società ammalata di finzioni e in vera crisi estetica, aveva creduto nelle copie, nelle sostituzioni e nelle falsificazioni. Per effetto di questa confusione l'educazione scolastica dell'ottocento, quando coltivò un'arte decorativa, ci volle tramandare una produzione artigiana di valore secondario impiegata con poca convinzione e con poca pretesa a complicare l'architettura, l'ambiente, il vestiario, il libro, l'oggetto d'uso, senza portarci alcun contributo d'ordine estetico ma soltanto un miserabile e commerciale surrogato della signorilità: il lusso.

Concepita la decorazione come un « di più » estraneo e spesso pleonastico, se ne è fatta una nemica della forma pura, della nitidezza, della semplicità; cioè, anzichè essere parte artisticamente attiva, si è trasformata in un intervento immorale ed antiartistico. Per reazione contro questo tragico distacco tra la cosa e la sua apparenza, tra una creazione artistica totale e coerente e il godimento volgare di un'orpello dozzinale, si è sentita una dichiarata e salutare ostilità contro quella maniera di concepire la decorazione come una bassa degenerazione dell'arte. Ed i primi a reagire contro queste forme di compromesso sono stati gli artisti più liberi dalle necessità professionali e i meno legati alla cattiva educazione del pubblico: i pittori. Difatti soltanto i cattivi pittori dell'ottocento o i pittori falliti che si sono rifugiati in una produzione quasi industriale si sono potuti rassegnare a quella decorazione falsa, estranea alla vita e di maniera. L'intolleranza verso una decorazione degenere e la immoralità

di insistere sull'inganno di un falso godimento estetico, sono state leve potentissime del rinnovamento architettonico moderno, dovuto, in gran parte, non soltanto alla evoluzione della tecnica ma sopratutto alla educazione del gusto. Una delle prime e più salutari reazioni è stata quella contro ogni decorazione pleonastica, considerando ogni eccesso di decorazione come indice di una civiltà inferiore, come nemico della chiarezza e dell'onestà, come elemento disturbatore alla contemplazione pura dei valori spaziali assoluti, riportati in onore dai pionieri dell'architettura moderna. Il predominio dell'architettura sulle altre arti, riaffermatosi in maniera rivoluzionaria e polemica con quell'arte che venne chiamata funzionale o razionale, ha combattuto violentemente contro una situazione assurda ed ha cercato di arginare e di superare quella crisi di coscienza estetica che minacciava di privare l'umanità delle più elementari facoltà immaginative e delle più istintive facoltà di godimento artistico. Come Cristo ha ripulito il tempio dai mercanti che ne offendevano la santità, con la stessa passione gli architetti e i critici d'arte più aggiornati hanno polemizzato e polemizzano contro la falsità scenografica, contro la decorazione insensata ed inutile, contro la rettorica fredda e sfiatata, contro ogni ipocrita finzione che credesse di poter sostituire la pazienza di un mestiere da copista alla intelligenza di un creatore, la calligrafia alla fantasia, la miseria e la morte alla invenzione e alla vita. Il ritorno alla chiarezza e alla purezza non ha distrutto la decorazione ma ha costretto tutte quelle attività artistiche che credevano di far della decorazione, ad un esame di coscienza e ad un più rigoroso rapporto di dipendenza con l'architettura, con la sensibilità dell'uomo contemporaneo: ci si è convinti, allora, che quella che passava per arte decorativa era semplicemente non-arte.

Come chi esce dal buio e si trova in piena luce resta abbacinato o come non riesce a vedere colui che improvvisamente passa dal pieno sole all'ombra più fitta, così è sembrato a più d'uno che l'architettura moderna, per quella sua irriducibile diffidenza verso la falsa decorazione e sopratutto per la ricerca di valori spaziali e cromatici risolti in sede puramente architettonica, avesse decisamente e risolutamente bandito ogni « poesia » e sdegnasse ogni intervento delle altre arti. Per il fatto che non si vollero tra i

piedi dei presuntuosi pittorelli che credevano nella maestria del loro piatto verismo, o dei modellatori pronti al falso e alla volgarità o dei disegnatori che pretendevano di continuare a imbellettare di svolazzi, di stampi, di arzigogoli le prime produzioni in serie dell'industria moderna, si credette ad una guerra contro le arti figurate. Animi pietosi di vecchie zitelle hanno persino bandite pubbliche discussioni su questo argomento come se le arti fossero in pericolo per un minaccioso ostracismo architettonico.

In realtà la situazione è molto diversa. La guerra è stata dichiarata contro la volgarità e contro quella falsa decorazione meccanizzata e dozzinale che l'uomo civile rifiuta ormai di sopportare. Ma se il desiderio di decorazione è desiderio di poesia, di bellezza, di stimolo fantastico, di divertimento nel senso etimologico della parola, di distrazione dalle cose terrene per elevarsi ad emozioni di ordine superiore, questo desiderio di decorazione è sentito oggi in maniera acutissima e con una sensibilità prima sconosciuta. L'armonia dei piani nello spazio, la valutazione di una forma, la determinazione di un colore, i rapporti geometrici dei volumi sono percepiti come veri termini decorativi. Anche una parete nuda ha oggi un suo fortissimo valore compositivo che potrebbe essere distrutto da una cattiva pittura o da una decorazione moralmente e artisticamente non necessaria. Il colore di un intonaco o di un marmo, lo sbattimento di un'ombra o le proporzioni d'una sorgente luminosa sono elementi non occasionali ma voluti: complementi decorativi e nello stesso tempo elementi artistici essenziali. Se oggi mancano gli ovuli, se tutta la calligrafia stilistica ha perduto per noi ogni significato e non se ne sente la mancanza, vi sono altri accenti ripetuti che cadenzano i ritmi moderni, segni meno artificiosi e meno estranei al contenuto architettonico, segni meno evidenti ma più duraturi e difficili ai quali tende l'architettura nella sua ricerca di espressione, di sintesi e di assoluto. Ma questo non basta, si dirà. Occorre qualche intervento più deciso e più importante da parte delle arti figurate per parlare di decorazione. Siamo d'accordo, quantunque un uomo ricco di fantasia potrebbe accontentarsi proprio della ripetizione di elementi molto anonimi per creare dei ritmi e degli stimoli decorativi, mentre un poeta potrebbe giungere alle stesse conclusioni accontentandosi dei mezzi più natura-

li e meno sottoposti alle variazioni del gusto. Basta pensare agli effetti cromatici dei fiori e delle piante, alle forme naturali, alle pietre, alla inesauribile fantasia che il mondo esterno rivela alla osservazione moderna, alle mille emozioni che si possono provare mettendosi improvvisamente a contatto con la razionale poesia della natura e interpretandola con sensibilità poetica, sia essa rappresentata dalla cristallizzazione dell' acciaio, dal ghirigoro di una felce, dai colori d'un'ala di farfalla o dalle movenze di una frotta di pesci in un'acquario. Ma l'uomo, che ama la finzione e l'illusione più della realtà, non vuol considerare come attività artistica quelle fonti di emozione estetica che non sono totalmente artificiali. L' uomo considera l'arte come una attività che si deve sostituire alla natura e la considera tanto più completa quanto più essa se ne allontana per sostituire al mondo reale un mondo ideale. Questo è un concetto fondamentale della tradizione classica ed è a questa riabilitazione dell'arte come all'unica realtà necessaria per la vita dello spirito che si affida la nuova architettura. A questa potenza trascendentale dell' arte come norma morale della vita non si giunge con isolati atti di volontà: occorre sopratutto una coerenza di linguaggio tra chi esprime e chi ascolta, tra artisti e popolo. Il fregio del Partenone, la volta della Sistina o i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, sono frutto anzitutto di una coerenza sociale, artistica e stilistica. Con gli stessi occhi e con gli stessi canoni di gusto il fregio delle grandi Panatenèe era giudicato da Fidia e da un qualsiasi generale ateniese. Con l'uso degli stessi significati di « bello » e di « brutto » si comprendevano tra loro Giulio II e Michelangelo, e i mosaici di Ravenna o i bassorilievi di Bonanno da Pisa o i racconti colorati di Giotto erano giudicati dai contemporanei senza riserve culturali e con lo stupore puro ed ingenuo della accettazione dell' opera d'arte.

Oggi esiste tale stato di pace tra arte e pubblico? Quando esso giudica un'opera pubblicitaria forse che sì, perchè non si sente investito da una responsabilità storica nè da una preoccupazione culturale; ma quando esso ragiona con la preoccupazione di emettere giudizi assoluti, noi osserviamo una tale discordanza di opinioni nelle classi più elevate ed apparentemente più colte, da rimaner sconcertati e disillusi sulle capacità intellettuali delle attuali aristocrazie degli af-

fari e sulla coerenza delle alte gerarchie. Se alle forme dell' architettura moderna si può presumere che una persona normale si accosti con l'accettazione più o meno passiva di un fatto necessario, senza comprendere il rigore estetico della semplicità, ma scambiandolo spesso per economia o addirittura per povertà di fantasia; se alle forme semplici della nuova architettura il pubblico non riesce a dare un significato nè morale nè sociale nè artistico ma soltanto un valore generico di moda accettata all'ingrosso senza riuscire a distinguere il bello dal brutto, il volgare dal raffinato, l'originale dal plagio, ma anzi preferendo gli atteggiamenti più dozzinali del cosidetto « 900 »; se all'architettura moderna, volente o nolente, il pubblico si rassegna senza tuttavia portare un valido contributo di comprensione e di collaborazione, di fronte alle arti figurate abbiamo assistito ed assistiamo a fenomeni di così impressionanti reazioni, a prove così palesi di incomprensione da convincerci della pericolosa missione della borghesia, erede dall'ottocento di quella protezione delle arti che fu una volta privilegio delle aristocrazie più illuminate. Privo di fantasia e guasto da false e superficiali educazioni scolastiche, il gusto borghese prevale sulla sensibilità dell'uomo incolto ma intelligente e crea ondate di preferenza verso vuoti verismi, verso rettoriche convenzionali, verso timidi luoghi comuni come se queste ricette fossero sufficienti e necessarie per creare l'opera d'arte. Avverso ad ogni ardimento, ad ogni novità e ad ogni atteggiamento personale e privo sopratutto di una sana capacità visiva egli domanda alle arti figurate soltanto un'abile maneggiamento dal « verosimile ». Di fronte a questo stato di ignoranza era naturale la posizione polemica dell'architettura nuova che rifiutava compromessi e ipocrisie, ed era comprensibile l' atteggiamento ribelle assunto dagli artisti più sensibili e più vivi.

Decisi ad uscire da una situazione così ambigua, insofferenti di quella sadica vivisezione che è rappresentata dalle cosidette esposizioni d'arte pura, desiderosi di entrare nella vita senza passare attraverso tanti intermediari, gli artisti più dotati si sono polarizzati attorno alla Triennale fin dalle sue prime tappe di Monza. Soltanto il programma della Triennale, che unisce l'architettura all'arredamento e alle arti decorative, permetteva una dimostrazione pratica di collaborazione effettiva tra architetti, industriali,

pittori e scultori. Attraverso questi precedenti è maturato il fatto più drammatico e storicamente più importante della quinta Triennale: lo « scandalo » delle pitture murali. La volontà di Mario Sironi di uscir fuori dal convenzionalismo del quadro da cavalletto per buttarsi sul muro; l'entusiasmo per l'affresco e per le grandi tecniche decorative come la tempera, il guazzo, il mosaico, il graffito; il desiderio di vedere fino a qual punto si poteva trascinare la fantasia e la sensibilità del pubblico verso quel mondo dell' arte e del gusto moderno che non può sopportare l'ambiguità dei compromessi e che si rifiuta di considerare gli artisti più vivi come esseri da relegare nella fossilizzazione dei musei o delle accademie; e finalmente la necessità di mettere a una prova decisiva e sperimentale le capacità e gli entusiasmi dei pittori e degli scultori, hanno provocato lo « scandalo » più bello della recente storia dell'arte moderna italiana. Mentre di questo coraggiosissimo esperimento se ne è parlato all'estero con interesse e con ammirazione, una potente reazione polemica è stata inscenata in Italia da tutti i filistei che vollero vedere nell'arte moderna soltanto deformazione. Si tirarono fuori grosse parole per combattere Sironi e Carrà e Martini e Casorati e Campigli come se non si trattasse di cinque tra i migliori artisti italiani viventi ma di cinque energumeni che avessero tentato di oltraggiare il genere umano e « le sane tradizioni italiane » in particolare. Se la polemica che ne derivò diede la misura completa della irriducibile incompetenza della grossa critica ufficiale e della impreparazione di gran parte di quel pubblico che gode il privilegio di una apparente cultura, servì anche a far ragionare pittori e scultori sulle possibilità di una più intima collaborazione con l'architettura e a considerare con animo di tecnici le difficoltà delle grandi dimensioni e dei grandi ritmi. Difatti, non era ancora passata la bufera della quinta Triennale, che si moltiplicavano in Italia esperimenti consimili finchè, della coraggiosa lezione, con le dovute cautele e con le immancabili prudenze, se ne impadroniva il mondo aulico del « sano verismo ».

Questa era la situazione quando si allestiva la sesta Triennale. Ancor tremavano di sdegno i grossi cannoni della critica « perbene » e attendevano al varco la Triennale per sfogare ancora una volta tonnellate di fiele contro il deformismo della pittura e della scul-

tura moderna. Invano Matteo Marangoni cercava di spiegare a Ugo Ojetti che cosa fosse questa bestia nera della deformazione. In « Saper vedere » egli scriveva giustamente: « Sappiamo ormai che l'arte non è imitazione della natura, e quindi bisognerà concludere, anche a rischio di urtare l'opinione corrente, che « l'arte è sempre deformazione » o, come sarebbe meglio detto, astrazione formale ». Ma queste vittorie critiche ottenute in sede competente sì, ma non ancora popolare, non potevano far dimenticare le polemiche del 1933. Si conosceva l'insuperabile difficoltà dei ciechi a saper vedere ed era evidente il desiderio di far scatenare una polemica ad ogni costo. Tuttavia la Triennale non volle evitare anche questa battaglia.

Se alla quinta Triennale le opere di pittura e di scultura, per la loro stessa sistemazione e per il temperamento dei moltissimi artisti chiamati, non si inquadravano in una organica unità architettonica, si volle nella sesta dare un maggior senso di unità e di gerarchia. Dicemmo difatti nel programma queste testuali parole: « Delineando con sempre maggiore chiarezza i suoi compiti ideali e pratici, la Triennale mira all'unità delle arti, alla collaborazione salda e coerente fra architetti, pittori, artigiani e industrie. Il problema dell'arte è un problema di potenza. Alla potenza artistica si giunge attraverso la fusione delle arti. Non devono essere ammesse rinuncie o modestie di obbiettivi, nè è possibile per l'arte italiana una vita estranea a un palpito universale. Non è concepibile la decorazione come esercitazione capricciosa di originalità arbitrarie e discordanti. Il problema della decorazione è problema di civiltà; e come tale dovrà essere risolto con la partecipazione di tutte le arti, avendo fra di esse giusta preminenza l'architettura, intesa come funzione coordinatrice e animatrice delle singole attività ».

Il risultato pratico di questo programma è illustrato in questo quaderno per quanto si riferisce all'arte decorativa e può almeno servire di testimonianza di quell'impresa tentata e voluta dalla Triennale per elevare a più alta dignità l'arte decorativa italiana, impresa perseguita dal dott. Giulio Barella nella sua coraggiosa presidenza. Naturalmente la applicazione della grande decorazione, dovendola e volendola inquadrare entro una composizione architettonica, si è necessariamente limitata agli spazî più adatti. La disposizione, tuttavia, per ogni oggetto e per

L'atrio d'onore con le pareti a cristallo inciso da Ferruccio Morandini.

ogni elemento è stata curata in modo da non dimenticare mai la composizione architettonica di insieme, così da valutare sopratutto il significato estetico dei diversi soggetti esposti, quasi come parti attive di un complesso armonico.

Alla sesta Triennale, le realizzazioni più importanti in fatto di moderna decorazione monumentale sono rappresentate dal grande scalone col mosaico di Mario Sironi e dal salone della Vittoria. Il mosaico di Sironi (pagg. 11, 21, 39-43), della superfice di 90 metri quadrati, eseguito dallo stesso Sironi negli stabilimenti veneziani di Salviati, rappresenta una delle sue opere più concrete e dà sufficiente misura del suo magico ed eroico senso compositivo. Nella tecnica musiva egli ha realizzato, con quest'opera, una preziosa interpretazione cromatica piena di vibrazioni, di barbagli e di incandescenze, pur nella dominante e severa tonalità rosso-bruna. Il Salone della Vittoria (pagg. 48-51) è il risultato di un concorso bandito dalla Triennale, vinto dal gruppo Nizzoli-Palanti-Persico-Fontana per la trasformazione del salone d'onore del Palazzo dell'Arte. Entro un ritmo di bianchi diaframmi verticali che riesaltano in un aspetto nuovo e solenne il principio antico del colonnato, vibrano e vivono le sculture di Lucio Fontana e l'opera musiva di Marcello Nizzoli (pag. 121). Esse partecipano alla vita del salone e danno una dimostrazione di riuscitissimo accordo fra architettura e arti decorative. L'opera, pensata inizialmente con Edoardo Persico, mancato improvvisamente all'inizio del 1936, venne realizzata da Marcello Nizzoli e dall'architetto Giancarlo Palanti. L'intervento di quattro altri artisti di reputazione internazionale ha dato alla sesta Triennale opere piene di interesse: la scultura di Arturo Martini, le pitture di Carlo Carrà e di Corrado Cagli e i due mosaici di Felice Casorati. Arturo Martini (pagg. 46, 47) ha una grande composizione in bronzo dove la nitidezza di modellazione e la caratteristica sua predilezione per le astrazioni arcaicizzanti raggiungono una concisione solenne, ottenuta con le più scaltre risorse del suo linguaggio inconfondibile. Carrà, con la sua pittura di largo respiro e di solenne cadenza (pagg. 88-91), dà ancora una volta la dimostrazione di possedere quelle grandi capacità pittoriche che gli permettono di affrontare e di risolvere con armoniosa sicurezza le difficoltà della pittura murale. Il quadro di Corrado Cagli (pagg. 92-95), disposto a

sfondo di un lungo ambulacro, occupava una intera parete quadrata da terra al soffitto. Realizzato a buona tempera lucidata a cera, dava una brillantissima prova delle sicure doti coloristiche di questo giovane pittore. Entro una verde intonazione generale le figure si agitano come in una trasparenza marina, dove i rossi, gli azzurri cupi e le ceree carnagioni assumono strani valori astratti e fantastici, molto affini alla sensibilità decorativa dei primitivi. I due mosaici che Felice Casorati ha presentato alla sesta Triennale (pagg. 44, 45) si possono considerare come una nuova esperienza tecnica di questo pittore che accomuna in sè qualità vive di architetto e di scultore, raggiungendo sempre effetti nobili e meditati. Con l'uso di larghe tessere e con il divisionismo proprio del mosaico egli ha ottenuto due composizioni piene di colore che nel loro valore essenzialmente decorativo commentano ancora una volta le capacità di questo pioniere del gusto moderno.

Nel gruppo della scultura decorativa temperamenti diversi, applicati a tecniche e temi differenti, hanno offerto una serie di prove adatte a dimostrare le risorse decorative della figura isolata. La scabra modellatura e la arcaica espressività di Wiegmann-Mucchi e di Galetti (pag. 52 e 53) le appariscenti qualità decorative della Arpesani (pag. 53), la ricerca di solidità formale di Ivo Soli (pag. 52) e le ponderate ricerche di classicità, quali sono le statue del lombardo Leone Lodi, del napoletano De Veroli o del toscano Arrighini (pag. 55), prese assieme possono dare i limiti sufficienti delle capacità decorative della moderna scultura italiana. Nel bassorilievo la nostra scultura ha forti tradizioni. Napoleone Martinuzzi (pag. 56) con la sua grande parete sulla lavorazione del vetro e Leone Lodi (pagg. 25 e 59) con l'altorilievo sull'esterno del nuovo padiglione e Antonio Majocchi (pag. 64) ne danno prova convincente. A questo respiro largo e monumentale si attengono i giovani Fornasetti (pag. 56), Cappello, Bellesini, Cairo (pag. 58) e Ursi (pag. 66), mentre Edmondo Conetta (pag. 57), un giovane toscano, ci offre, col suo « mercato di schiavi », un sicuro e piacevolissimo bassorilievo di temperamento martiniano e di salda concisione architettonica nell'abile uso delle ombre e dei piani.

A nuove esperienze nel campo della scultura giunge Giacomo Manzù (pagg. 60, 61) con la tecnica del metallo sbalzato, model-

lando due grandi figure di rame e altre composizioni su lastre più piccole. Le risorse della materia che si presta ad efficaci stilizzazioni ed a preziosi chiaroscuri è sentita dal Manzù in modo evidente e personalissimo. A risultati diversi e forse meno poetici giunge Calvelli (pag. 62) con le sue figure di stagno sbalzato, mentre Luigi D'Olivo (pag. 64), con una tecnica analoga raggiunge, con lastre di metallo variamente colorato, degli effetti vivaci e ricchi di barbariche lucentezze. Naturalmente la Triennale doveva presentare le più diverse esperienze nelle tecniche più diverse non tanto per additare delle fasi conclusive quanto per spronare nuove ricerche e per elevare l'arte decorativa dalla pigrizia del convenzionalismo. Se le statue da giardino, scolpite in pietra tenera di Vicenza da un gruppo di scultori vicentini (pagg. 68, 69), non possono dare una misura convincente del totale aggiornamento al gusto moderno da parte di quegli artigiani di provincia, la giovanile dimostrazione offerta da Alessandro Mazzucotelli (pag. 65) poco prima di morire, ha potuto dimostrare, da parte di questo virtuoso del liberty, una forza di rinnovamento piena di conforto per chi crede nell'arte moderna. Nel campo della pura tecnica altri esempi si possono additare: il bassorilievo su due strati di legno realizzato dal triestino Marcello Mascherini (pag. 63), la lavorazione a incavo dell'ardesia presentata dal genovese Rodolfo Castagnino (pag. 70, 71), gli intarsi di intonaci colorati immaginati dal Rambaldi (pag. 72), le composizioni astratte e tipografiche del Veronesi (pag. 103), di Munari (pagg. 74, 75) e di Quaroni (pagg. 15, 102), il mosaico ad intarsio di cemento bianco e nero ottenuto da Nizzoli (pag. 121) con procedimenti fotomeccanici. Con la tecnica del « polimaterico » e con uno spiritoso connubio tra pittura, plastica e illuminazione artificiale Emanuele Rambaldi (pag. 73) otteneva felicissime suggestioni di piccoli mondi fantastici, sommersi entro una ironica fiaba decorativa.

Nel campo della pittura murale la Triennale, coi saggi di Carrà e di Cagli, ha confermata la sua iniziale e piena fiducia, anche dopo le forsennate polemiche del '33. Gabriele Mucchi (pag. 87), architetto e pittore, ha dimostrato come una serena e buona pittura ben compartita e intelligentemente disposta può benissimo accordarsi col più moderno degli arredamenti; alle stesse conclusioni giungono Buffoni e Spreafico (pagg. 17, 79) nel loro am-

biente decorato da un grande diaframma pittorico; e Nicolò Segota (pag. 87) e Antonio Santagata (pag. 86) e Alberto Salietti (pag. 84) ed Elena Fondra (pag. 85) e Arnaldo Carpanetti (pagg. 96, 97) convalidano con le loro opere queste stesse possibilità, sfatando l'accusa di una preconcetta ostilità da parte dell'architettura moderna contro la decorazione pittorica. Anzi, con i saggi di affresco, si è perseguito il programma iniziale di Sironi. Il napoletano Giovanni Brancaccio (pag. 78) col suo affresco diligente e forbito, Enzo Morelli con la sua tecnica forte, veloce e sicura (pagg. 80, 81), il giovane Sbardella (pagg. 82, 83), con le sue ricerche piene di ottimismo e di entusiasmo, hanno trovato nella Triennale la più legittima sede di esperimento. Ed i giovanissimi, come Nivola e Fancello, hanno misurate per la prima volta in forma ufficiale le loro capacità, con una sicurezza di risultati così comunicativi da poterli considerare subito tra i più promettenti artisti italiani (pagg. 76, 77, 98-101).

Nel campo delle attività decorative, dove l'elemento tecnico entra come parte più o meno integrante della qualità artistica dell'opera, alla sesta Triennale si è cercato di offrire esperimenti diversi. Per la introduzione alla galleria dell'abitazione moderna, gli architetti Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers (pagg. 104, 105), hanno allestite alcune tavole che illustravano, per sintesi, i caratteri delle varie civiltà. Ottenute con una trasparente parete disegnata e sovrapposta ad un'altra di carattere fotografico, raggiungevano effetti immediati di artistiche associazioni di idee e creavano plasticamente quei confronti di coerenza, ai quali era appunto dedicata la sala. La tecnica della pittura su stoffa è presentata da alcune esecuzioni di Buzzoni-Giusti con disegni di piacevole sfondo popolaresco ideati da Edina Altara (pagg. 106, 107). Nel campo della decorazione ottenuta direttamente nel tessuto sono state presentate diverse soluzioni di arazzo moderno, risolte con tecniche diverse: dall'arazzo pesante ideato da Jesurum (pag. 108), molto adatto per l'uso all'aperto, all'arazzo tessuto con la tecnica del pezzotto ed eseguito con diligente maestria da Mario Dolci di Morbegno su disegno di Carlo Re (pag. 109), all'arazzo di Caterina Rampolla (pag. 109) ottenuto, su disegno di Giulio Rosso, con la ricucitura di elementi di tessuti variamente colorati. A questi grandi arazzi si sono aggiunti i pannelli di Barlondi (pagg. 110, 111) rica-

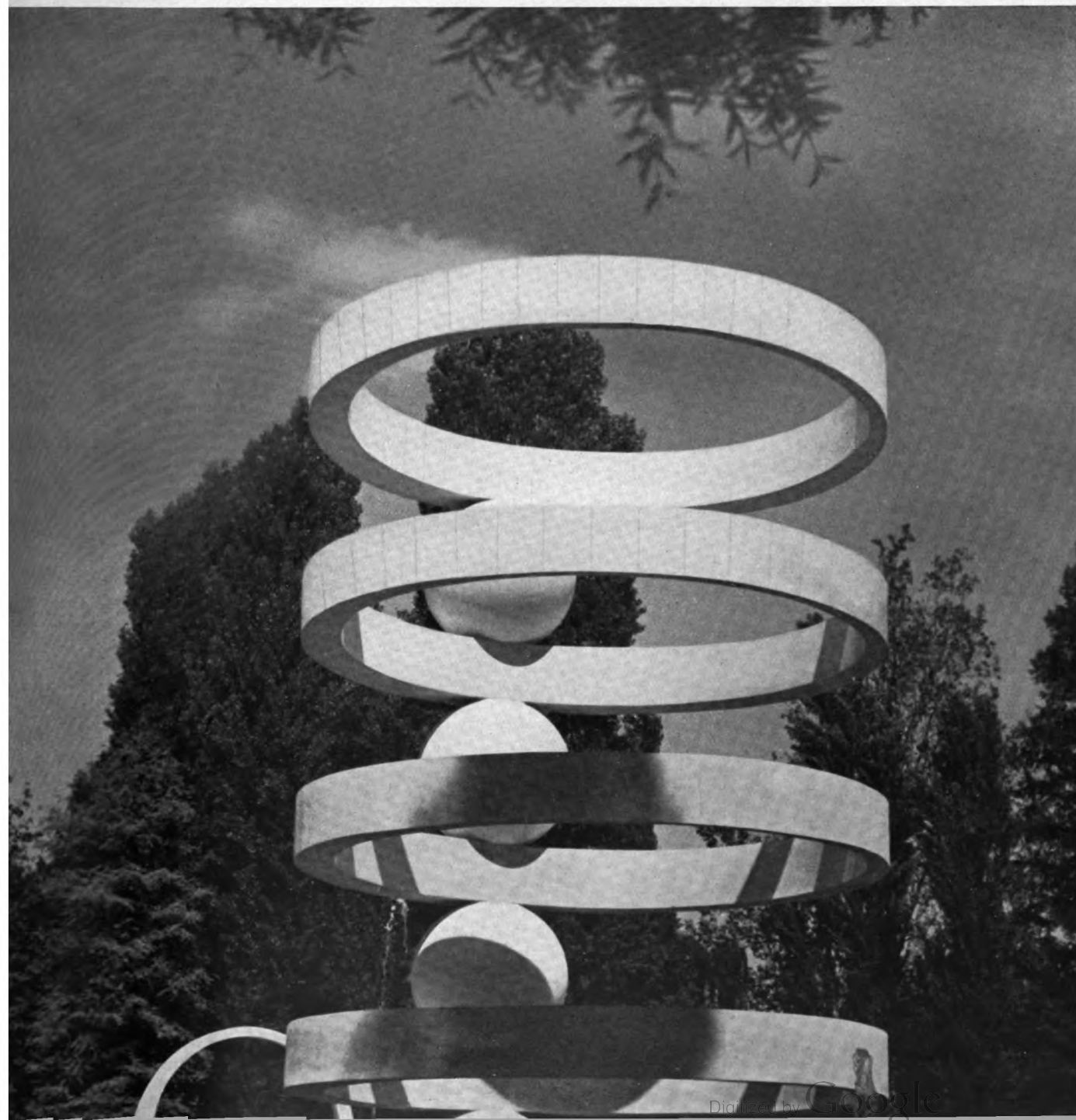
vati da ricami di rafia colorata su disegni di Nizzoli e di Rambaldi. Aderente alla classica tradizione italiana è la tecnica della ceramica colorata. Nino Strada e Tullio d'Albisola (pagg. 112, 113), hanno eseguito, nelle fornaci della Ceramica Mazzotti di Albisola, una grande parete di mattoni smaltati e modellati ottenendo notevoli effetti di neri, di grigi, di bianchi e di verdazzurri con una tecnica forte, concisa, piena di efficacissime sintesi decorative e di riuscite eleganze di vernici. A risultati diversi e con tecnica diversa giungeva Pietro Melandri di Faenza (pagg. 126, 127) nella applicazione di figure di maiolica colorata per la decorazione di una parete. Con una esecuzione ricca di delicate preziosità, con un modellato ad altissimo rilievo e sopratutto con la disposizione degli elementi lucidi e colorati contro l'opaco grigio di una parete di intonaco scabro, egli ottenne nuovi e interessanti effetti di composizione. Un altro risultato notevole di parete rivestita di ceramica veniva sperimentato da Fancello e da Nivola con il colore e il graffito (pag. 76). L'applicazione murale delle piastrelle di ceramica decorata venne ancora usata nei saggi di Gariboldi (pag. 118) per la Richard-Ginori; di Andlovitz, Spilimbergo, Patrone per la Società Ceramica di Laveno (pagg. 120, 121), e nei vivaci ed eleganti saggi della Ceramica Salernitana di Melamerson. Specialmente questi ultimi (pagg. 116, 117), con la loro smaliziata aria popolaresca, hanno dimostrato di possedere sensibilità decorative tutt'altro che provinciali e una vena di simpatico e raffinato umorismo. Nel genere della piccola scultura di ceramica, il giovane Fornasetti ha modellato un presepio pieno di colore e di poetica semplicità, riuscendo a dar sapore moderno a questa tradizionale composizione religiosa (pagg. 118, 119). Giuseppe Ursi, un altro giovane, presentava due buone sculture di litoceramica: un piccolo gruppo di lottatori (pag. 123) e l'elemento di un grande bassorilievo eseguito, con notevole impeto, per un edificio pubblico di Pavia (pag. 66). Le illustrazioni di questo quaderno si concludono con quattro saggi di decorazione su vetro, altro elemento di inesauribili risorse per la decorazione moderna. Con una tecnica di smalti cotti a gran fuoco Mario Balduini (pag. 129), su disegno di Amalia Panigati, ha presentato un tipo di vetrata che conserva la brillantezza e l'effetto cromatico anche se non è osservata controluce. Il pittore Motti (pag. 132), con una

pittura su cristallo, ha segnalate speciali abilità coloristiche, piene di astratti sottintesi e di gustosissimi accordi. Ma le due più grandi dimostrazioni nella lavorazione di questa sempre modernissima materia, dura fragile e trasparente, sono state raggiunte da Flavio Poli nel vetro soffiato e modellato a fuoco e da Ferruccio Morandini nella incisione a punta di diamante su lastre di cristallo. Ambedue i saggi vanno considerati sopratutto dal lato tecnico, per le difficoltà superate e per i risultati ottenuti. Flavio Poli (pagg. 133-135), della vetreria muranese Seguso - Vetri d'Arte, plasmava delle piastrelle di vetro con le dodici stagioni, quasi per dimostrare la possibilità di ottenere dei preziosissimi elementi di vetro-cemento, mentre il Morandini (pagg. 19, 130, 131), a punta di diamante, incideva cinquanta metri quadrati di cristallo, dimostrando una non comune sicurezza di segno e di tecnica. Senza uso nè di ruota a smeriglio, nè di acidi, nè di getti di sabbia egli ha ottenuto dal vetro effetti delicati, trasparenti nitidezze, segni sottilissimi e strani chiaroscuri, dove i punti di luce sono ricavati dalla incisione più profonda.

Dopo aver esaminati questi saggi si potrà certo osservare che le parentele formali tra i diversi temperamenti non sono eccessivamente uniformi. Dal grande impeto di Sironi alle calligrafie di Morandini l'intervallo è grandissimo, anche se ambedue fanno della decorazione moderna. Ma il compito della Triennale non era di raggiungere la uniformità: era quello di eccitare i diversi temperamenti, di coordinare le diverse capacità, di metterle alla prova offrendo l'occasione di una azione concreta e non accademica; era quello di costringere gli artisti ad esperienze vive, moderne, aggiornate, per dare coerenza alle manifestazioni decorative ed artistiche della vita moderna. Questa coerenza non è facile impresa, specialmente nella babele delle opinioni contrastanti tra la grettezza della critica ufficiosa e gli atteggiamenti polemici degli artisti più vivi. Ma è pur questo grado di coerenza tra le diverse manifestazioni della vita che stabilisce il gusto di certe epoche, il loro grado di sensibilità artistica e sopratutto la loro capacità di dettare o di subire le supremazie della moda e dei costumi. Del « modo » con cui si può ottenere questa coerenza di gusto e questo aggiornamento alla sensibilità moderna non può nè poteva discutere la Triennale con prescrizioni aprioristiche. È il risultato o al-

meno la intenzione artistica che a noi interessava evitando e condannando tutto ciò che ricalcasse schemi e maniere e linguaggi incomprensibili alla nostra sensibilità, cercando di impedire l'immorale e antiartistico contrabbando del lusso fine a se stesso. Il limite del nostro giudizio non si è fondato perciò su una teoria ma sulla valutazione artistica e sociale delle opere. La nostra preoccupazione fu che esse stessero su un piano di vita coerente, aggiornata, attuale. L'arte si può fare in tutti i modi e lo scopo della Triennale era quello di insegnare al pubblico non un modo ma tutti quei possibili risultati che un uomo del nostro tempo può considerare come artisticamente accettabili. Questo punto di vista, alto sereno antiprovinciale, dovrebbe essere il clima civile dell'Italiano dell'Impero.

Educando il pubblico a « saper leggere secondo poesia », come dice Matteo Marangoni, la Triennale ha cercato di eliminare i preconcetti contro la deformazione, la malafede e le false competenze. Sono appunto queste false competenze dei ragionieri dell' arte quelle che ostacolano e compromettono ogni obbiettiva valutazione, scusando le vuote esercitazioni di mestiere e tollerando che nelle normali esposizioni, accanto alle più nobili intenzioni, siano mescolati i vecchi trucchi da rigattiere. Alla Triennale non si sono fatti di questi compromessi. Non abbiamo avuto paura nè dei « piedi grossi » di Sironi nè delle « mani stecchite » di Carrà. Queste ojettiane valutazioni conformistiche non ci hanno mai interessato. Noi abbiamo soltanto cercato di sfrondare il campo dalle idee preconcette, lasciando agli artisti la libertà di ritrovare un linguaggio che parli ai contemporanei e che collabori con l'architettura moderna alla ricostruzione di quella unità delle arti che la divisione artificiosa tra le arti cosidette pure e quelle cosidette decorative rendeva e rende ancora impossibile.

Giunti a questo punto vien voglia di chiederci su quale piano potrebbe essere sviluppata questa unità delle arti e come si potrebbe ricucire quella fiduciosa convivenza tra artisti e pubblico, sino ad oggi tentata, in Italia, con modi occasionali, con sotterfugi di fortuna, con audaci paradossi polemici piuttosto che con esatta consapevolezza e con riconosciuto senso di responsabilità. Ad onta delle grosse parole che corrono per la nostra penisola e degli innumerevoli inni alla giovinezza e al domani, il nostro Paese, in fatto

d'arte, si trova ancora chiuso in una presuntuosa provincialità. Persistono indisturbate le eterne confusioni tra arte e politica, tra passatismo e avanguardismo, tra classicismo e romanticismo, tra tradizione e anti-tradizione. Le stesse frasi melodrammatiche che infioravano i discorsi all'epoca dei primi comizi futuristi continuano imperterrite a disturbare l'aria e a provocare una costante irritazione polemica. Di tanto in tanto una buona esposizione, una nuova opera di architettura moderna, una lode ufficiale a qualche artista d'avanguardia o la conversione di qualche anziano esitante, danno forza all'aggressiva fede dei vivi. Ma ogni vittoria è contrastata da una amarezza corrispondente, ogni progresso è duramente scontato da sconce e incomprensibili reazioni, ogni buona intenzione viene misurata sulla stessa bilancia e con gli stessi pesi con cui si pesano le false glorie degli « scolastici », le copiature del « sano verismo », le diligenze del cosidetto « buon disegno », le ipocrisie delle comodissime tradizioni. Persino lo stesso indirizzo della sesta Triennale potrebbe domani essere smentito dalla settima.

Di fronte a questo stato di cose l'unità delle arti si risolve, caso per caso, come un atto di volontà e di « abuso di autorità » da parte di chi organizza una esposizione. È un gesto polemico che spera di avere un riconoscimento pratico, e che si serve dell'esposizione per entrare nella vita. Per questa ragione parecchie esposizioni, come quella della rivoluzione fascista a Roma e come quella dell'aeronautica a Milano, si trasformarono in vere battaglie d'arte con la partecipazione dei temperamenti più vivi. Naturalmente tali atti di volontà e questi desideri di coerenza non sempre sono tollerati. Ancor oggi si preferisce la comoda « imparzialità » e il « non intervento », come se queste rinunce potessero giovare alla unità delle arti. A questo proposito, anzi, un critico politicamente molto autorevole scriveva che la Triennale « avrebbe dovuto essere una mostra varia e selezionata di quanto di meglio, per comune consenso delle persone di gusto, gli artisti e gli artigiani d'Italia, producono per decorare la casa moderna », e soggiungeva tranquillamente i seguenti testuali e paradossali suggerimenti: « lasciare liberissimo corso alle tendenze diverse e ai diversi stili (sic!), e incoraggiare specialmente le tendenze e gli stili che meglio cercavano di restare fedeli ai caratteri dell'italianità ». Con questi con-

sigli di provinciale mediocrità la Triennale doveva discutere fino al punto di dover accettare l'insulto del falso patriotta. Confondendo, difatti, le tradizioni formali con le tradizioni spirituali, la critica dei maleintenzionati trasforma sempre, in ogni tempo e in ogni paese, la propria irriducibile avversione ad ogni novità in un allarme patriottico. Se questo prevalere dei « prudenti » — situazione normale nella storia dell'arte anche dell'epoca del Brunellesco — si svolgesse in un clima tecnicamente o stilisticamente coerente si potrebbe discutere di umane e ammissibili preferenze e polemizzare usando vocaboli e punti di riferimento comuni alle due parti. Ma purtroppo la polemica per l'architettura moderna, se ha raggiunta una vittoria pratica abbastanza evidente e superficiale, non ha provocato ancora alcuna reazione profonda e nessuna direttiva chiaramente definita. Il fatto sociale della produzione in serie con tutte le sue conseguenze estetiche e morali, i rapporti dell'architettura con la nuova organizzazione della società, i valori morali che sottolineano l'onestà e la chiarezza formale e strutturale delle nuove forme architettoniche, l'intervento dell'architetto nella organizzazione più intima delle città per mezzo dell'urbanistica, il suo controllo nella vita umana con gli studi per le case dei poveri, sono stati accettati a malincuore e con mille riserve e senza profonde convinzioni e con la più accomodante prudenza. La polemica per la nuova architettura ha guadagnato bensì la simpatia del primo momento ma è stata sommersa dalle convenienze e dai compromessi. Il mondo della cultura artistica imperante in Italia ragiona ancor oggi coi cervelli delle aristocrazie del Rinascimento, crede nella favola della « maturità » del Cinquecento, sogna un redivivo Paolo Veronese, crede che basti il « buon disegno » per provocare il miracolo dell'arte, ragiona per far piacere alla facile cultura dei nuovi ricchi adulando con le ciance più forbite il desiderio di monumentalità cui aspira il mondo politico contemporaneo. Con questo programma di « tradizioni aggiornate » l'architettura più accetta è quella che salva capra e cavoli. Essa diventa la moda delle superfici levigate, dove la più ammirata abilità è quella di chi riesce a dare l'illusione della modernità ripulendo il vecchio stilismo dalle croste delle decorazioni fuori moda. Ma se questa nuova accademia è possibile in architettura e può esser creduta

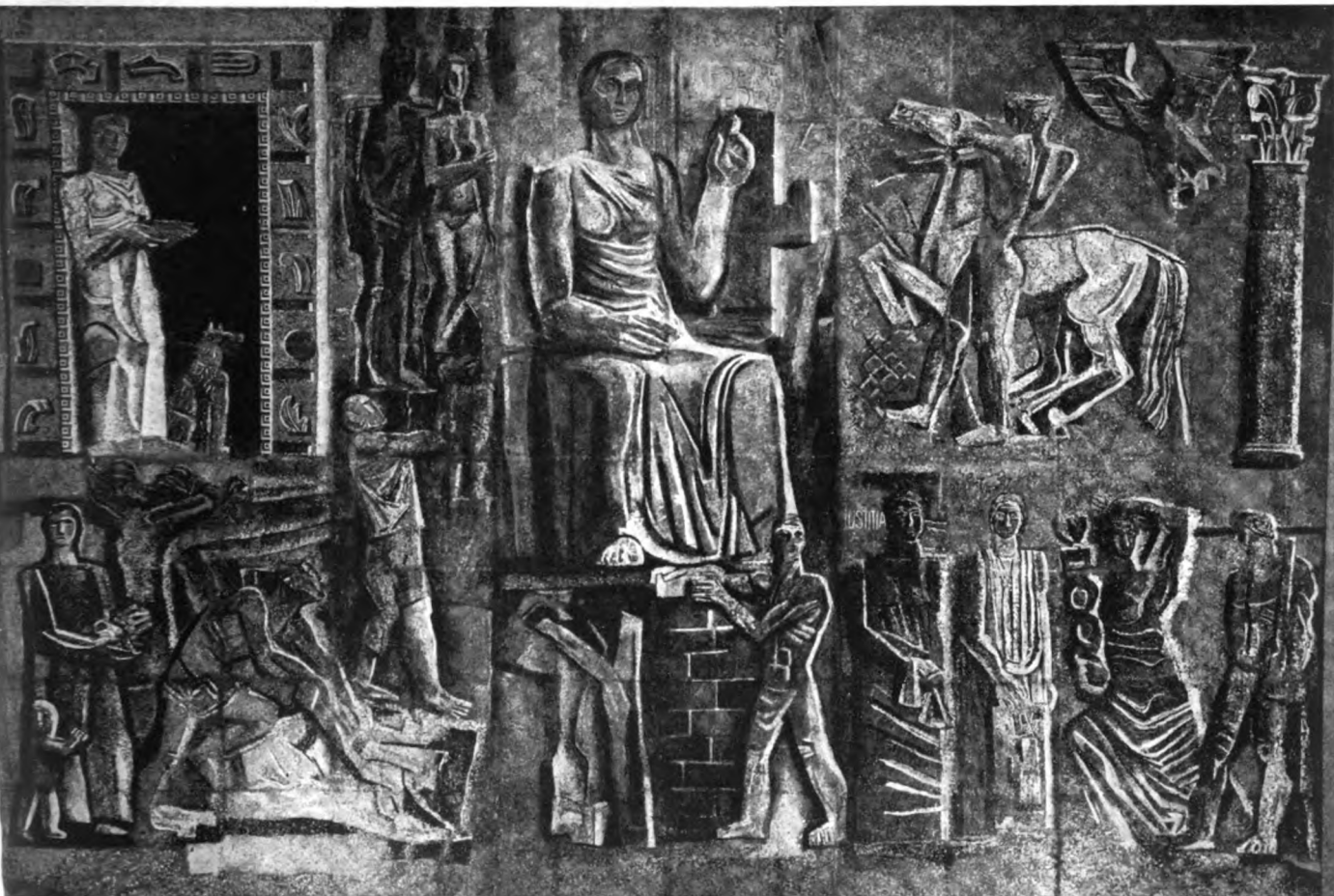
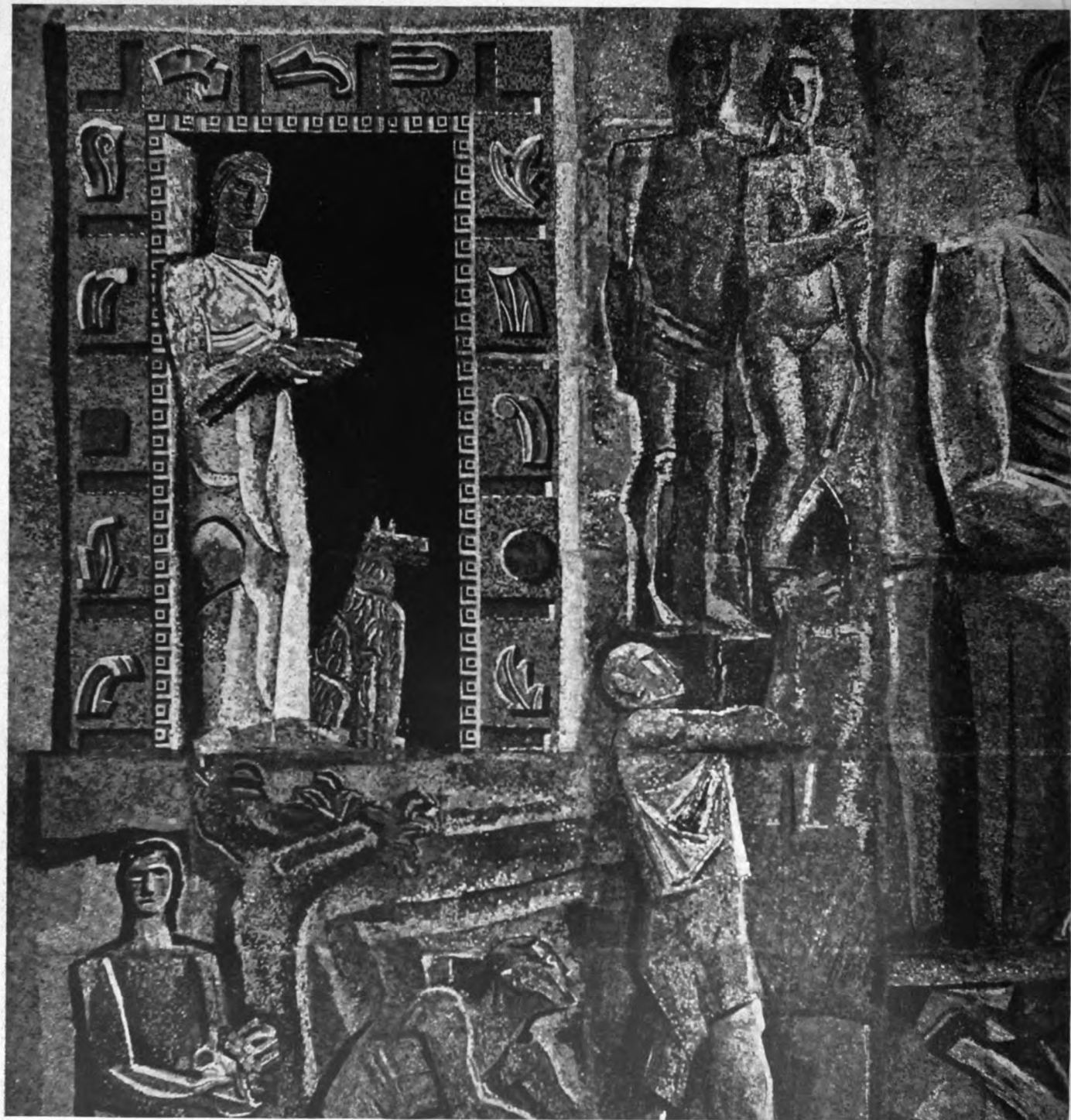
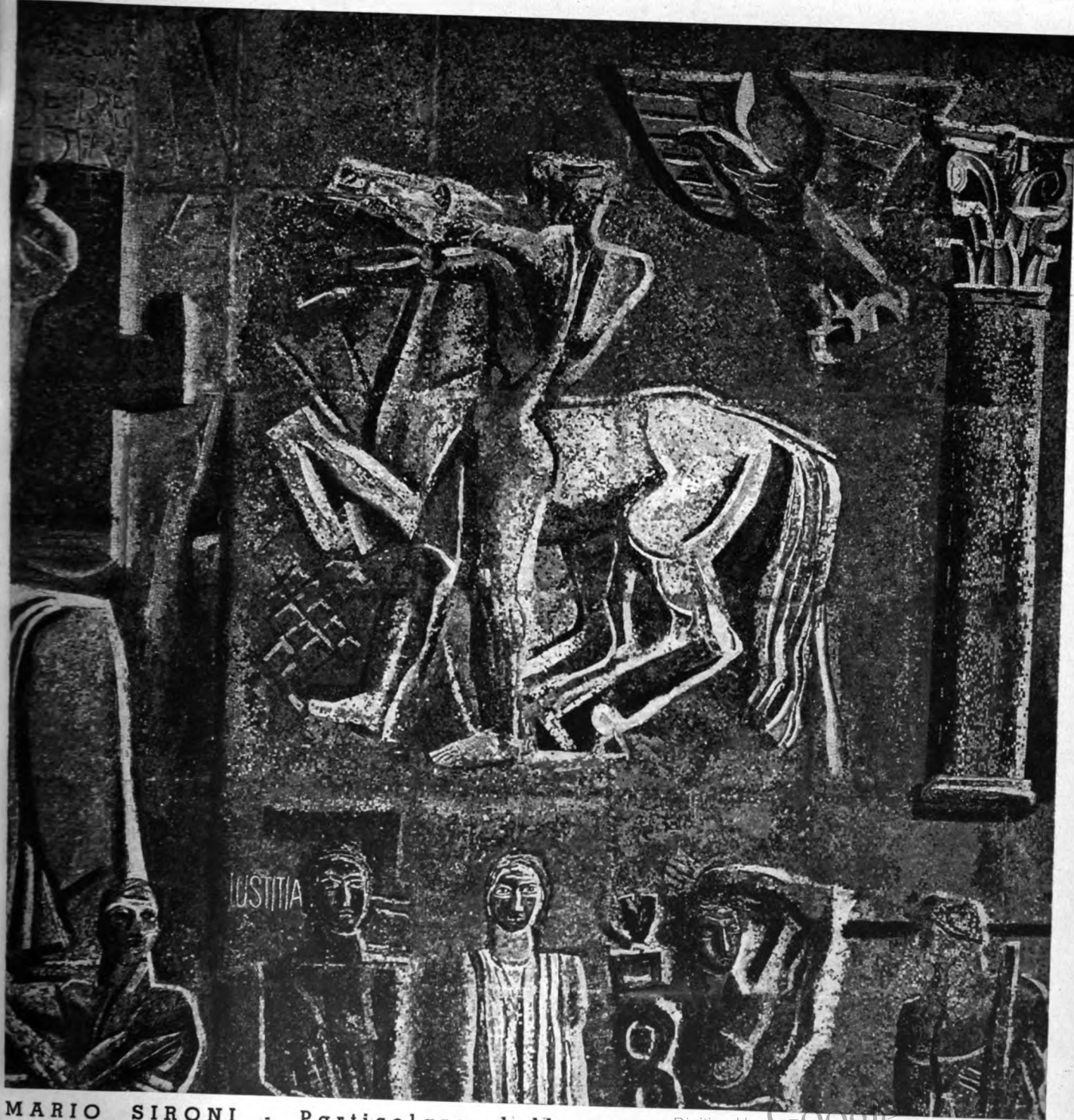
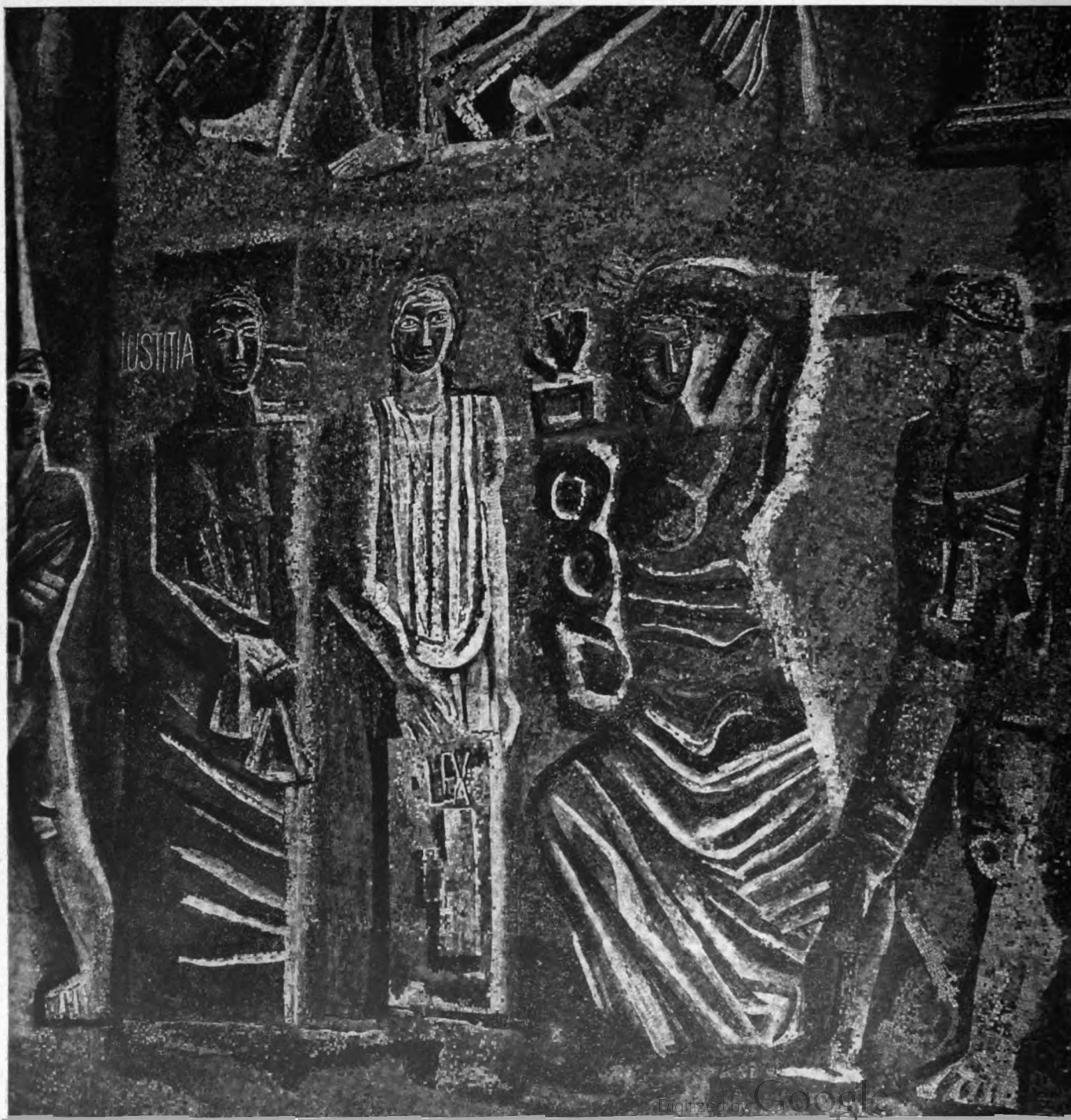
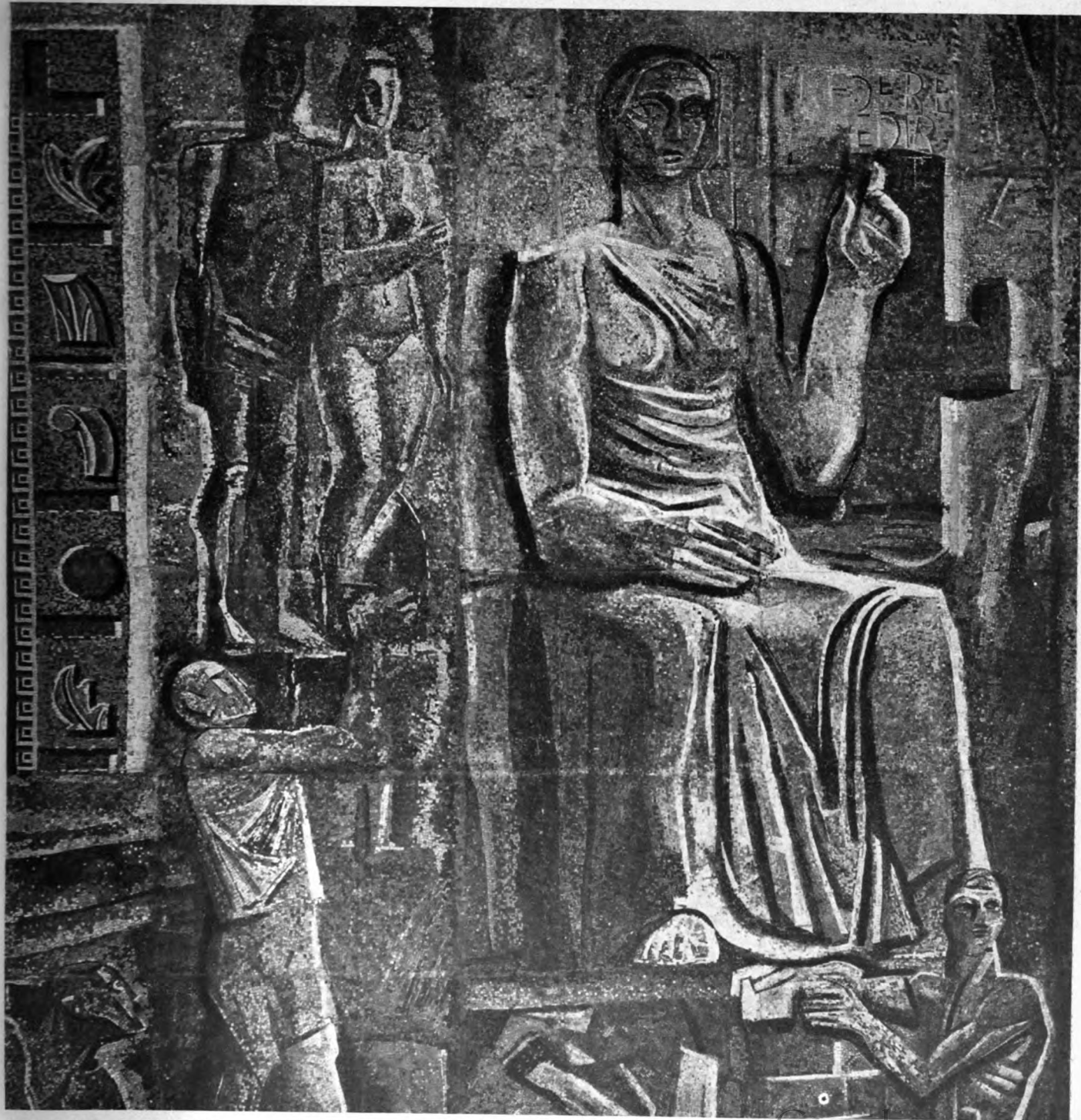
arte sufficientemente moderna da considerarla persino adatta a rappresentare la monumentalità ufficiale, nelle arti figurative lo stesso infantile procedimento di semplificazione porta a conseguenze ridicole. Per far piacere alla prudenza di qualche critico privo di fantasia si costringe l'arte figurata ad impantanarsi nelle regole di un convenzionale verismo, a rinunciare ad ogni vivo entusiasmo, ad addormentarsi nella calligrafia della più vuota accademia.

A questa « unità di compromesso » tra architettura e arti figurative la sesta Triennale non voleva giungere, anche se le fatali prudenze e le immancabili esitazioni di molti artisti potevano preparare questi accomodamenti.

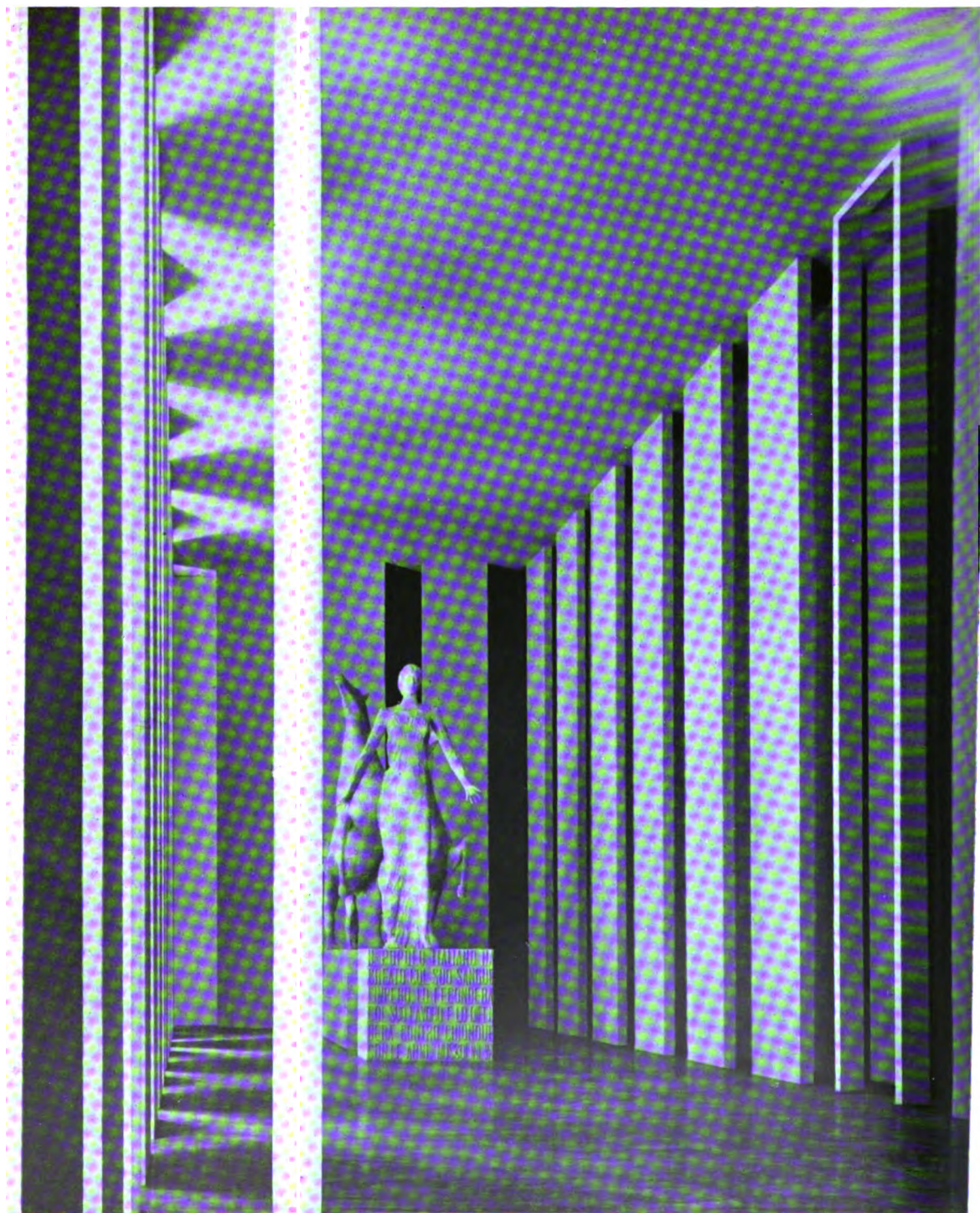
Da una parte noi osserviamo opere che, col loro stesso alto valore e con la loro compiuta unità e coerenza artistica, raggiungono un risultato di primo piano al di là della composizione architettonica. Il mosaico di Sironi, le pitture di Carrà e di Cagli, la scultura di Martini, si giustificano da sè e creano attorno a se stesse quella forza attrattiva, propria della creazione artistica. Nel salone della Vittoria, invece, la « decorazione figurativa » e la « decorazione architettonica » partecipano decisamente e volutamente alla stessa unità di risultato. L'architettura assume il valore di un ritmo plastico, accentua una successione di chiari e di ombre dalla quale si distaccano i due gruppi con il valore di una conclusione musicale. La ricerca di una unità è evidente. Essa è nata dall'affiatamento degli artisti, dalla loro profonda partecipazione ad un unico ideale estetico.

Ma non sempre la decorazione mira a questi risultati monumentali. Per giustificarne l'accordo con l'architettura sono spesso sufficienti analogie compositive, un senso di distribuzione dei piani, dei volumi o dei toni in accordo con gli accenti preferiti dal gusto attuale. Si entra così a riconoscere il predominio della composizione fino a raggiungere la più completa astrazione. Si rinuncia al verismo per dare tutte le simpatie alla composizione, si tende ad un controllo poetico della forma e del colore fino ad abbandonare la realtà esteriore per riassumerla con i contorni e con gli accenti di un mondo interiore. La pittura diventa architettura di colori e di toni, la scultura diventa architettura assoluta, priva persino di ogni rapporto utilitario: un libero gioco estetico di volumi nello spazio, com'è la grande fontana costruita nel Parco.

GIUSEPPE PAGANO

ILLUSTRAZIONI

MARIO SIRONI - Grande parete in mosaico « L'Italia fascista corporativa ».

MARIO SIRONI - Simboli delle corporazioni nella grande parete in mosaico.

MARIO SIRONI - Particolare della grande parete in mosaico.

MARIO SIRONI - Figura centrale dell'Italia nella composizione musiva.

ARTURO MARTINI - Particolari della scultura in bronzo « Anno quattordicesimo ».

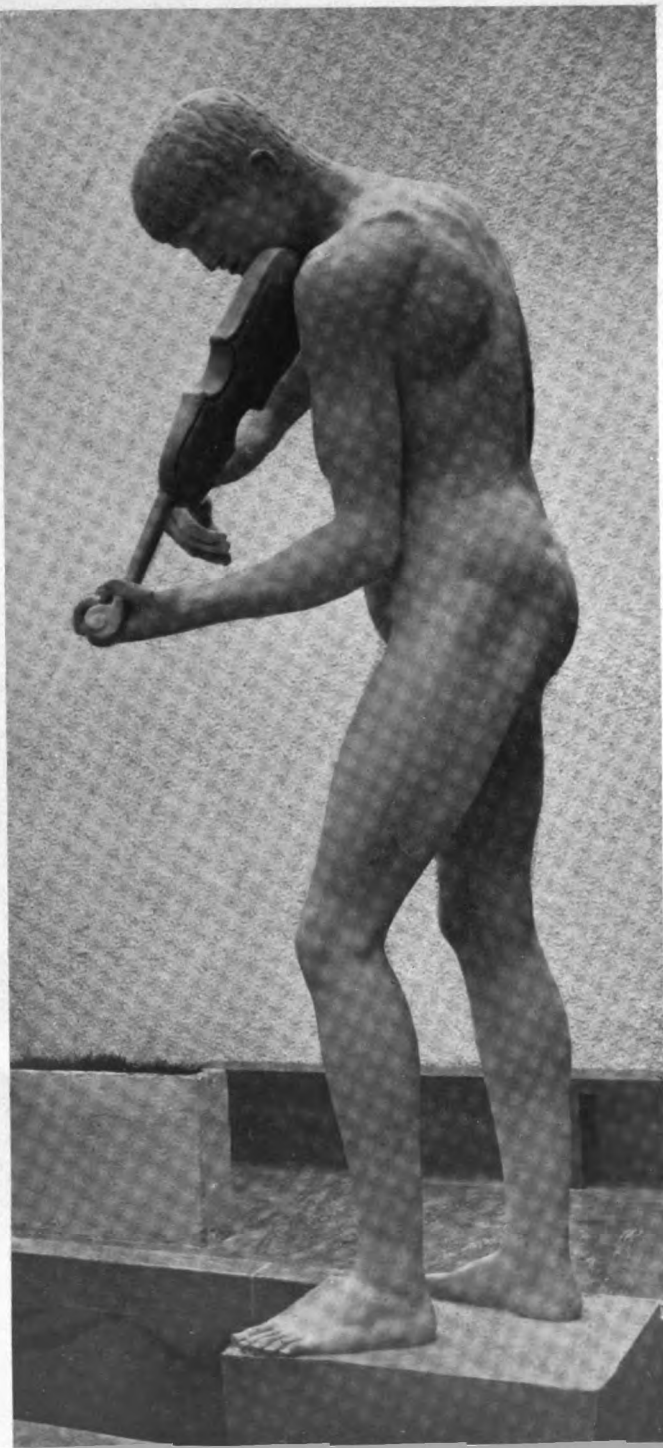
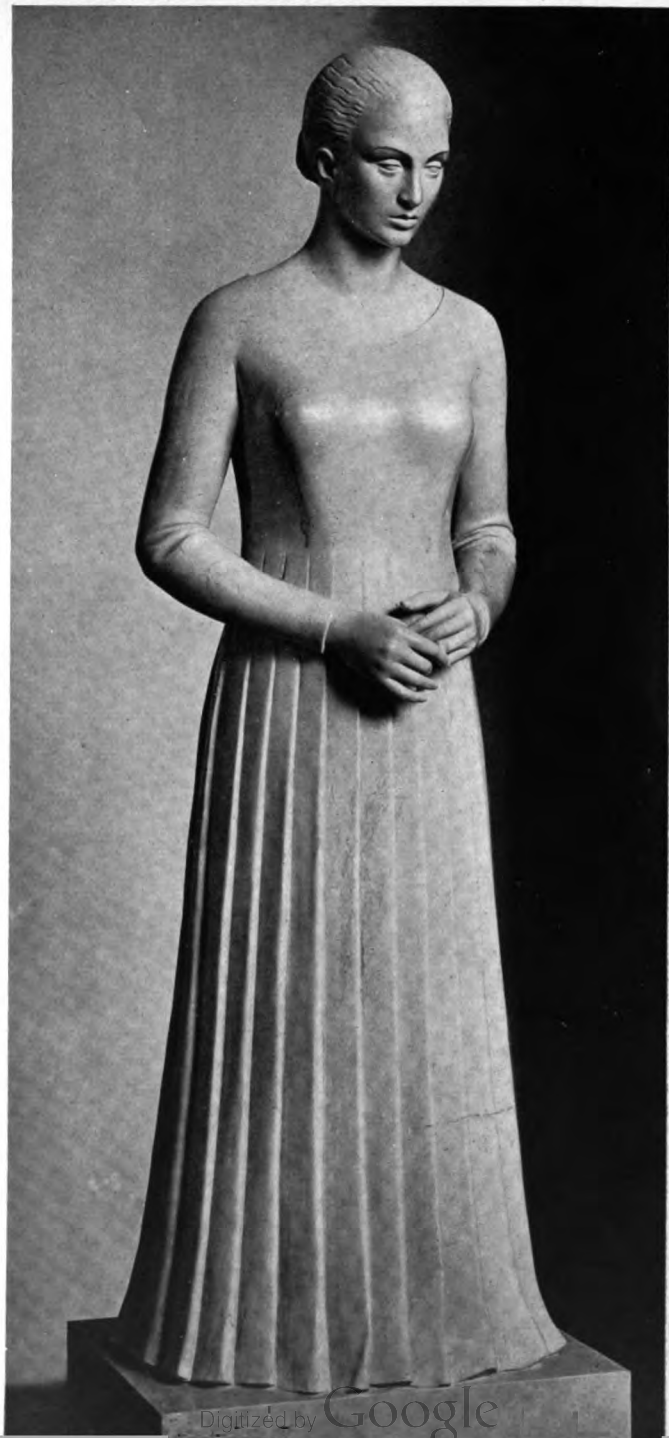
ARTURO MARTINI - *« Anno quattordicesimo », scultura in bronzo simboleggiante la vittoria sull'Abissinia.*

M. NIZZOLI, G. PALANTI, E. PERSICO e LUCIO FONTANA - « Salone della Vittoria ».

LUCIO FONTANA - Particolare dei cavalli nel Salone della Vittoria.

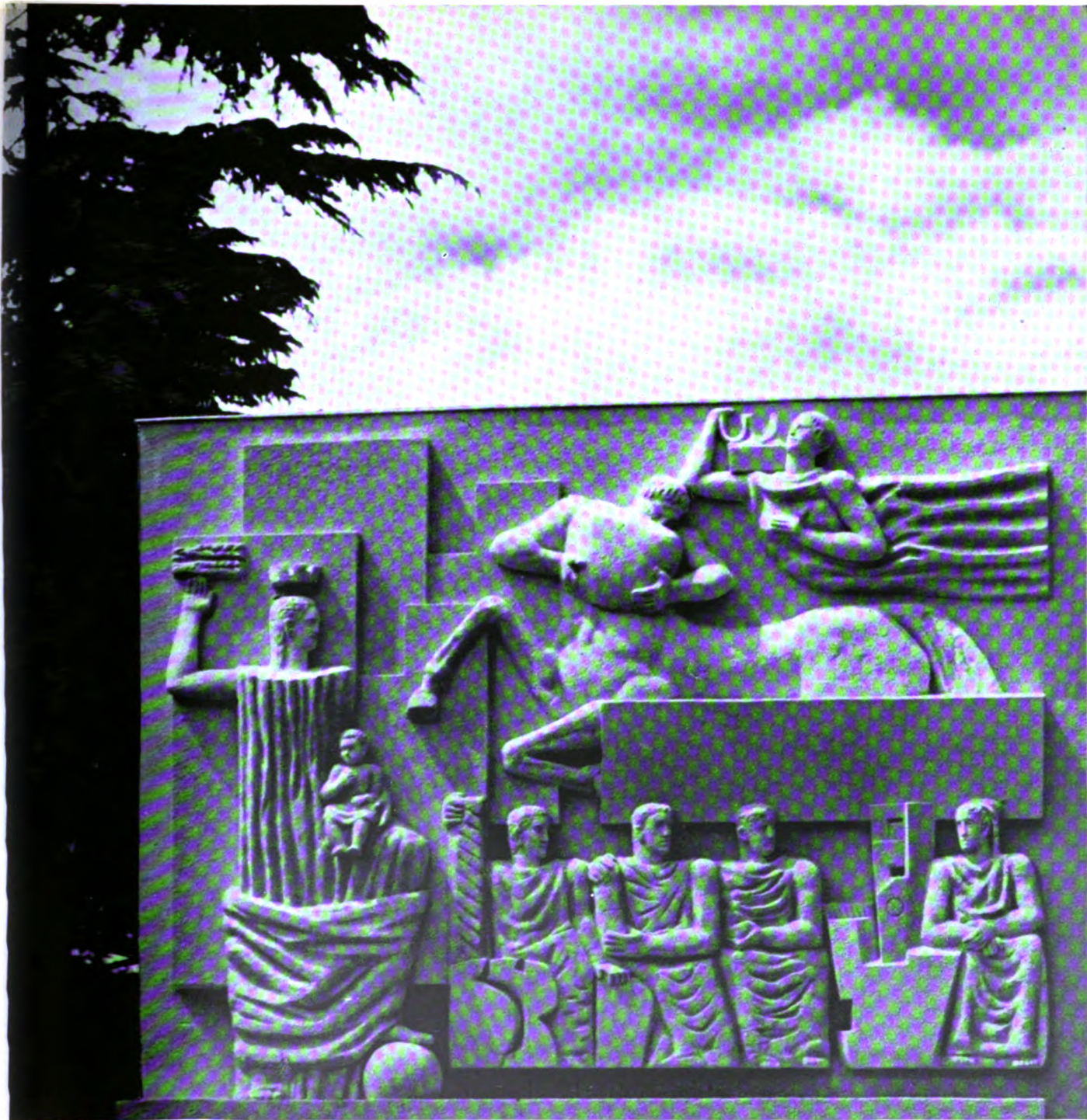
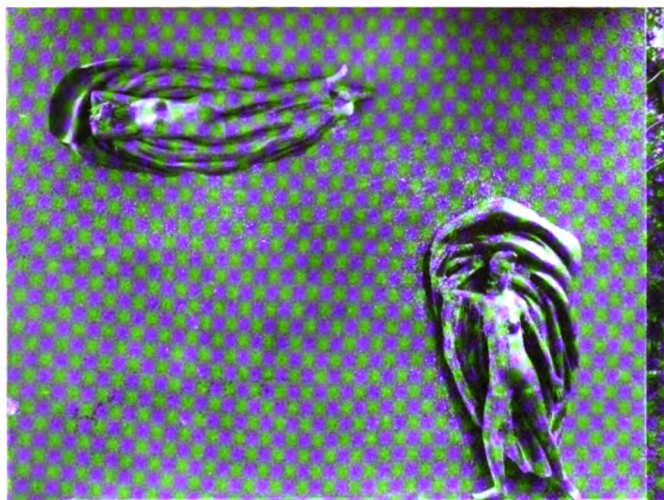
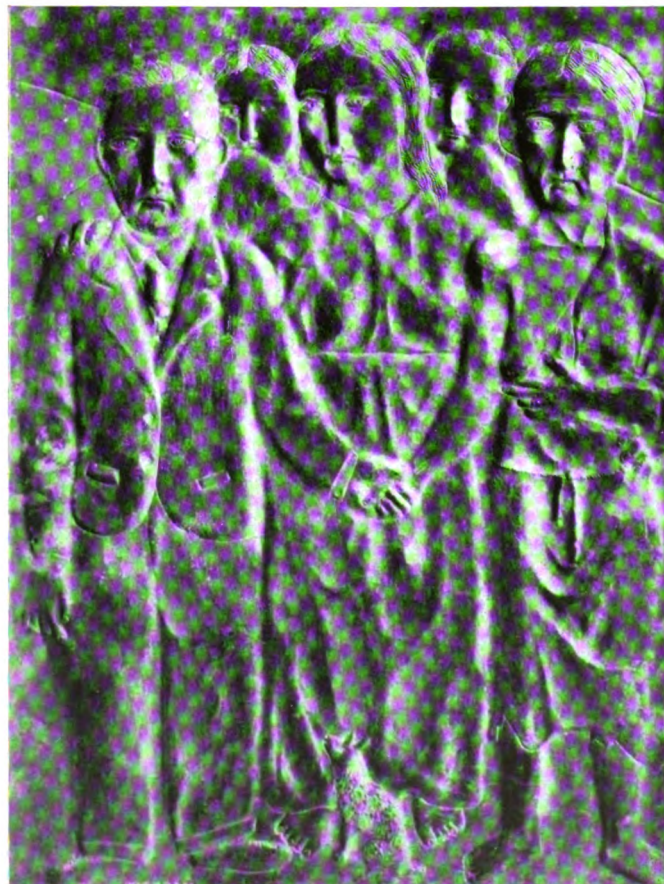
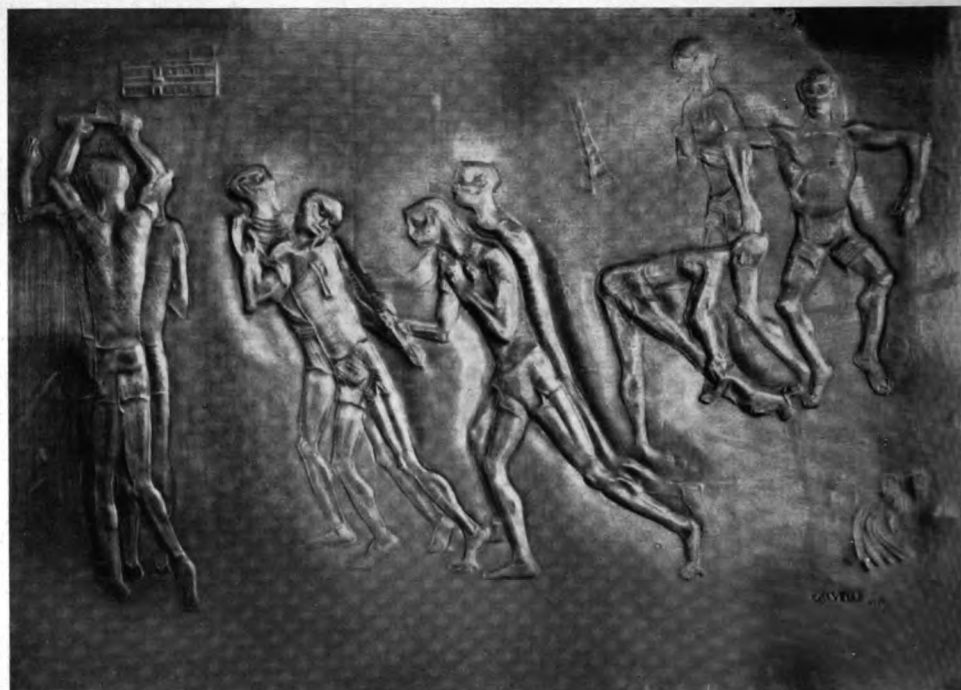
LUCIO FONTANA - Particolari del gruppo statuario nel Salone della Vittoria.

JENNY WIEGMANN-MUCCHI - « Genio Italico », scult. in allum.

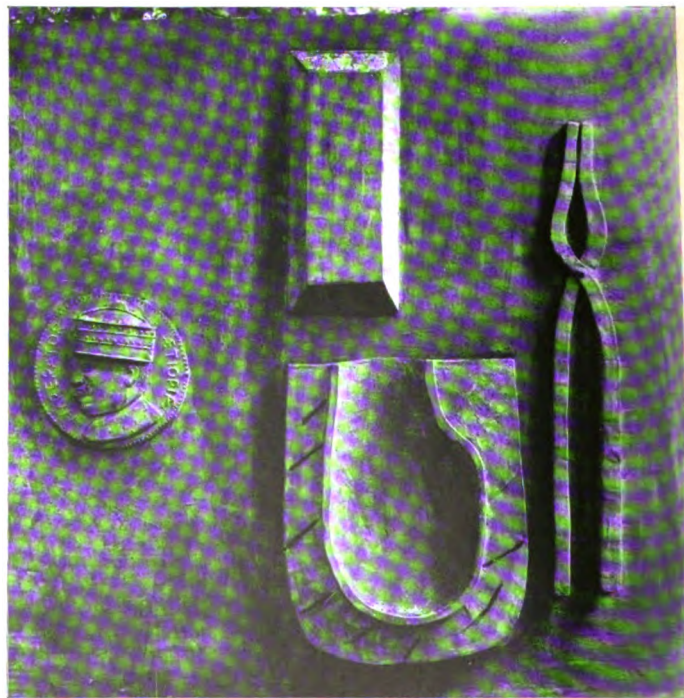
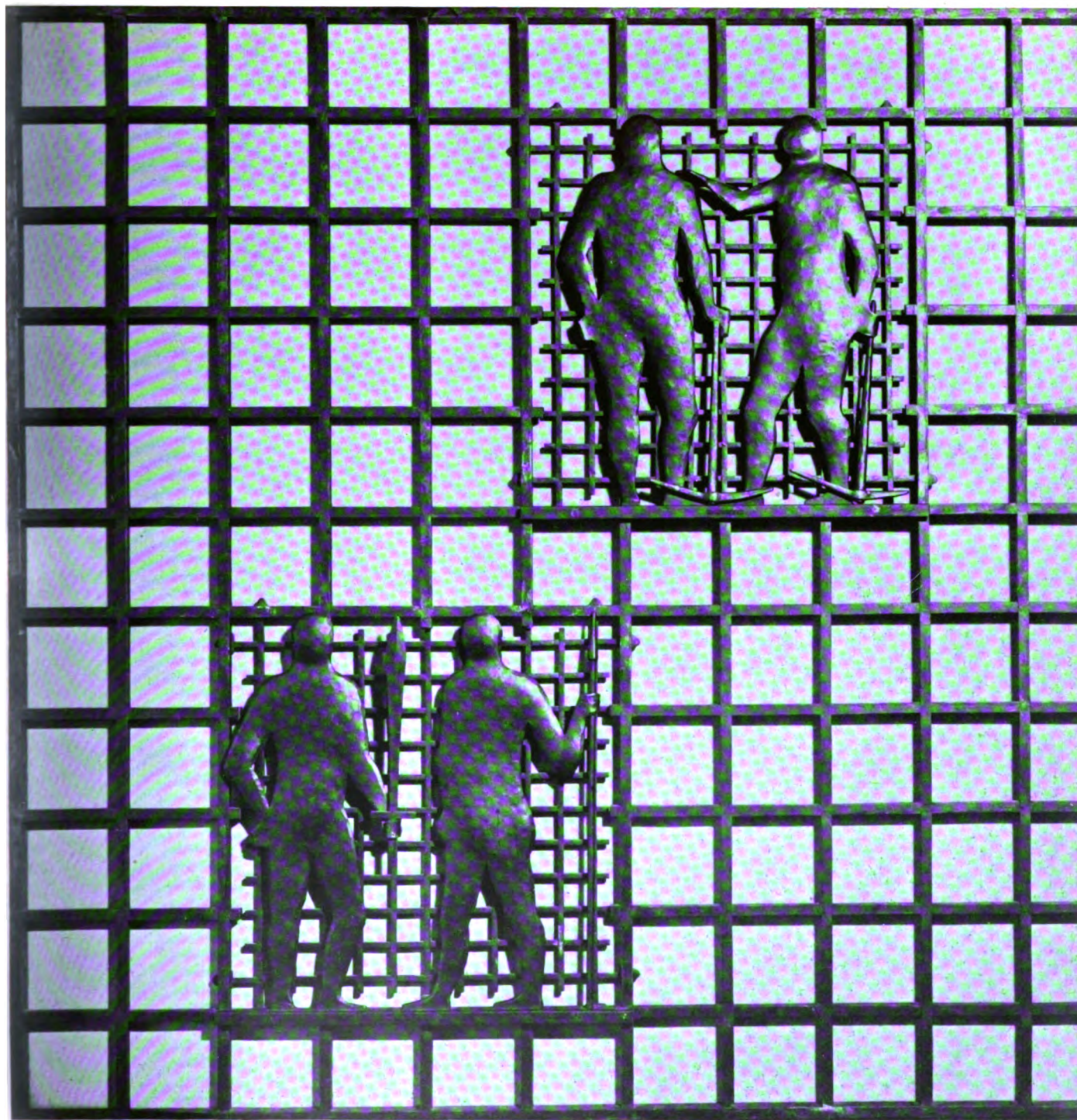
IVO SOLI - Figura decorativa

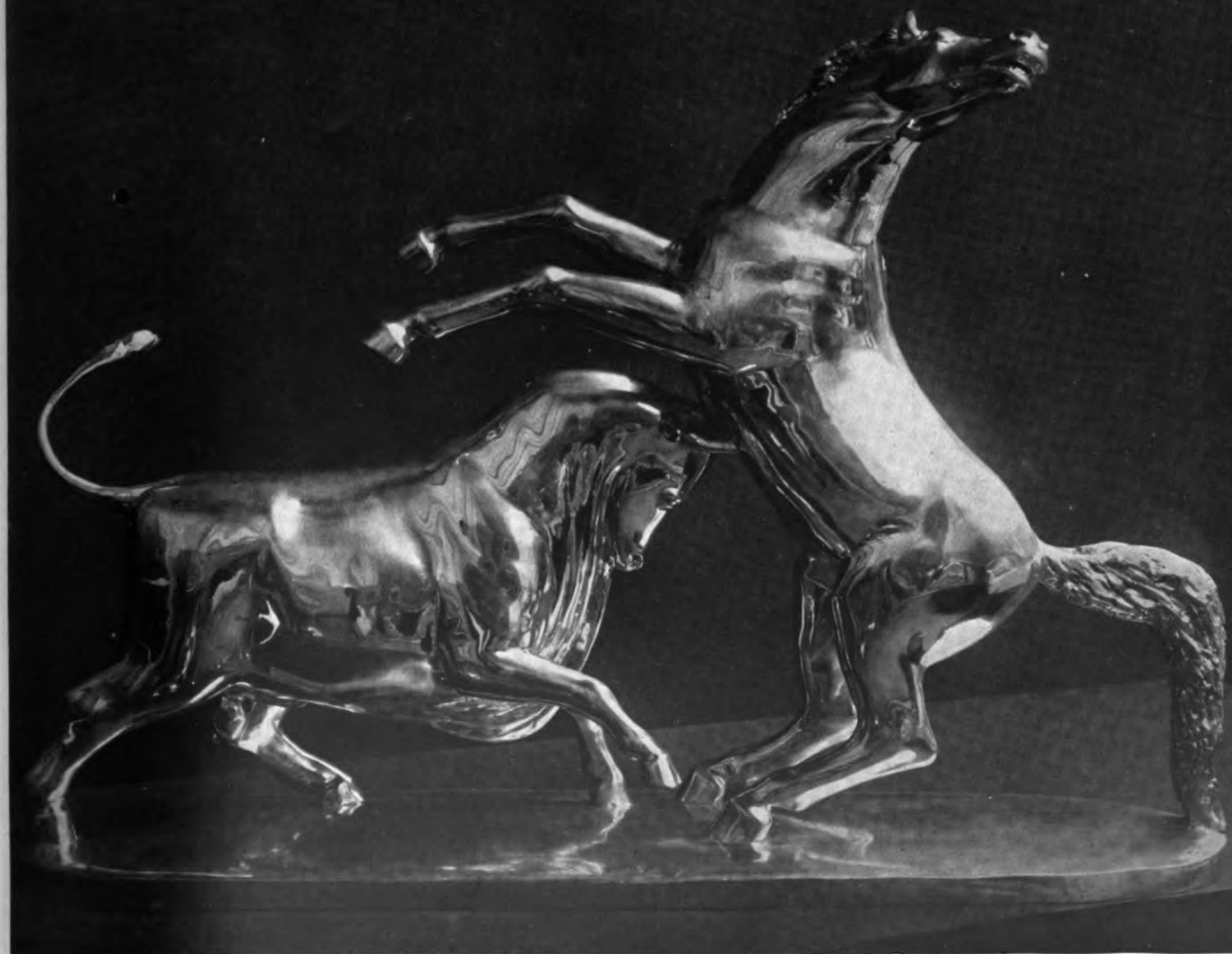
LINA ARPESANI - « Venere mattutina », scultura in alluminio — G. GALETTI - Scultura in marmo

NAPOLEONE MARTINUZZI - Gli artigiani del vetro.

PIERO FORNASETTI - « La partenza del volontario ».

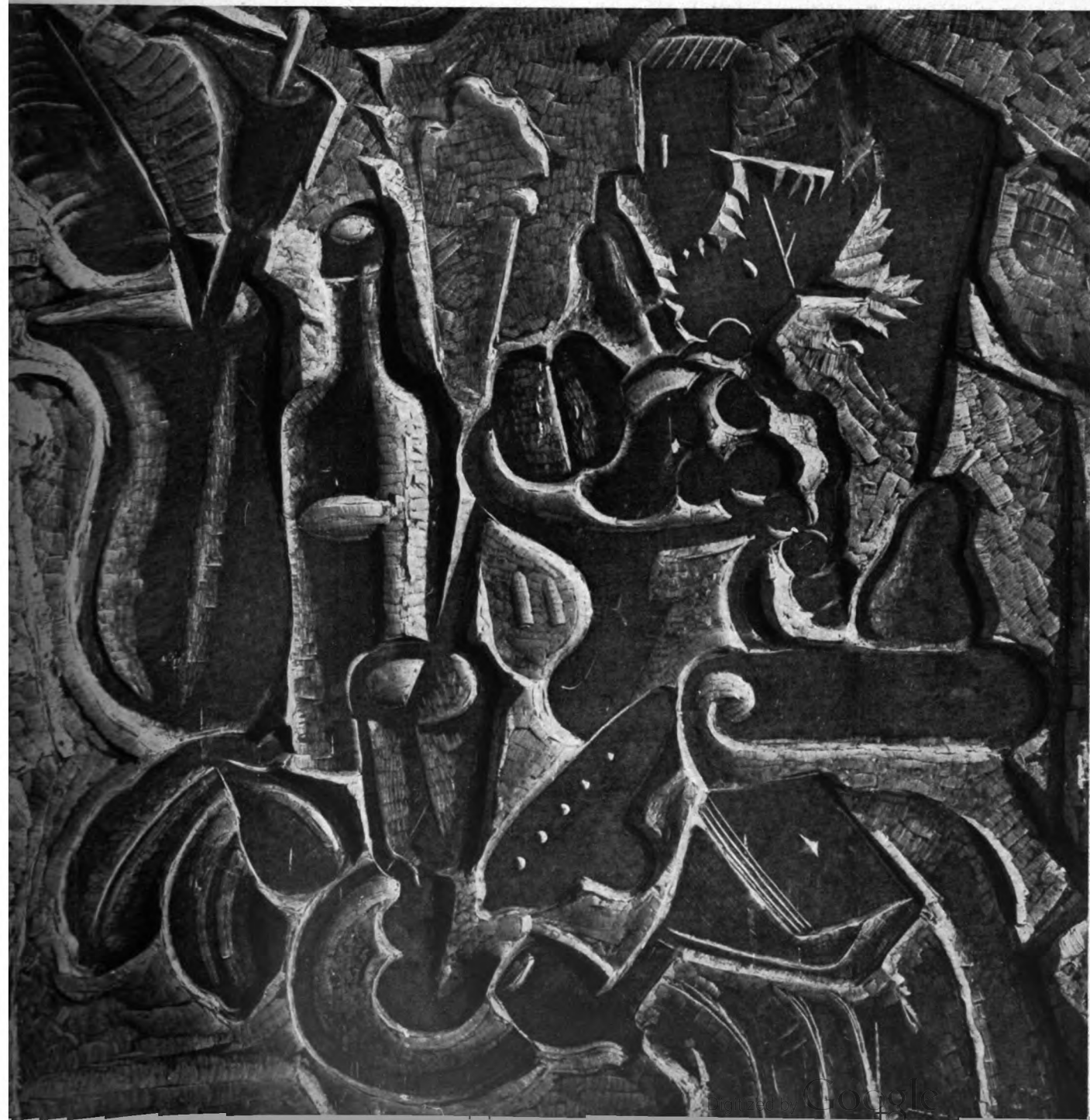
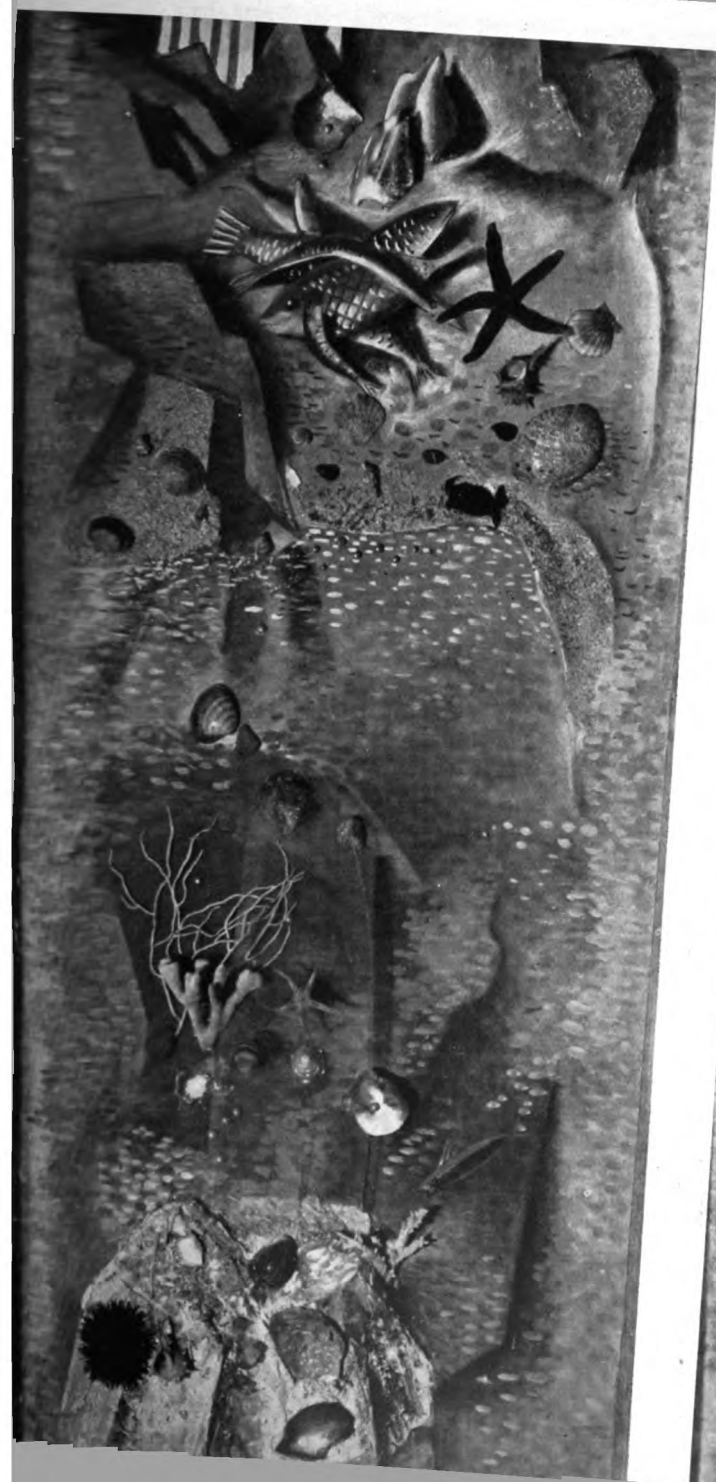
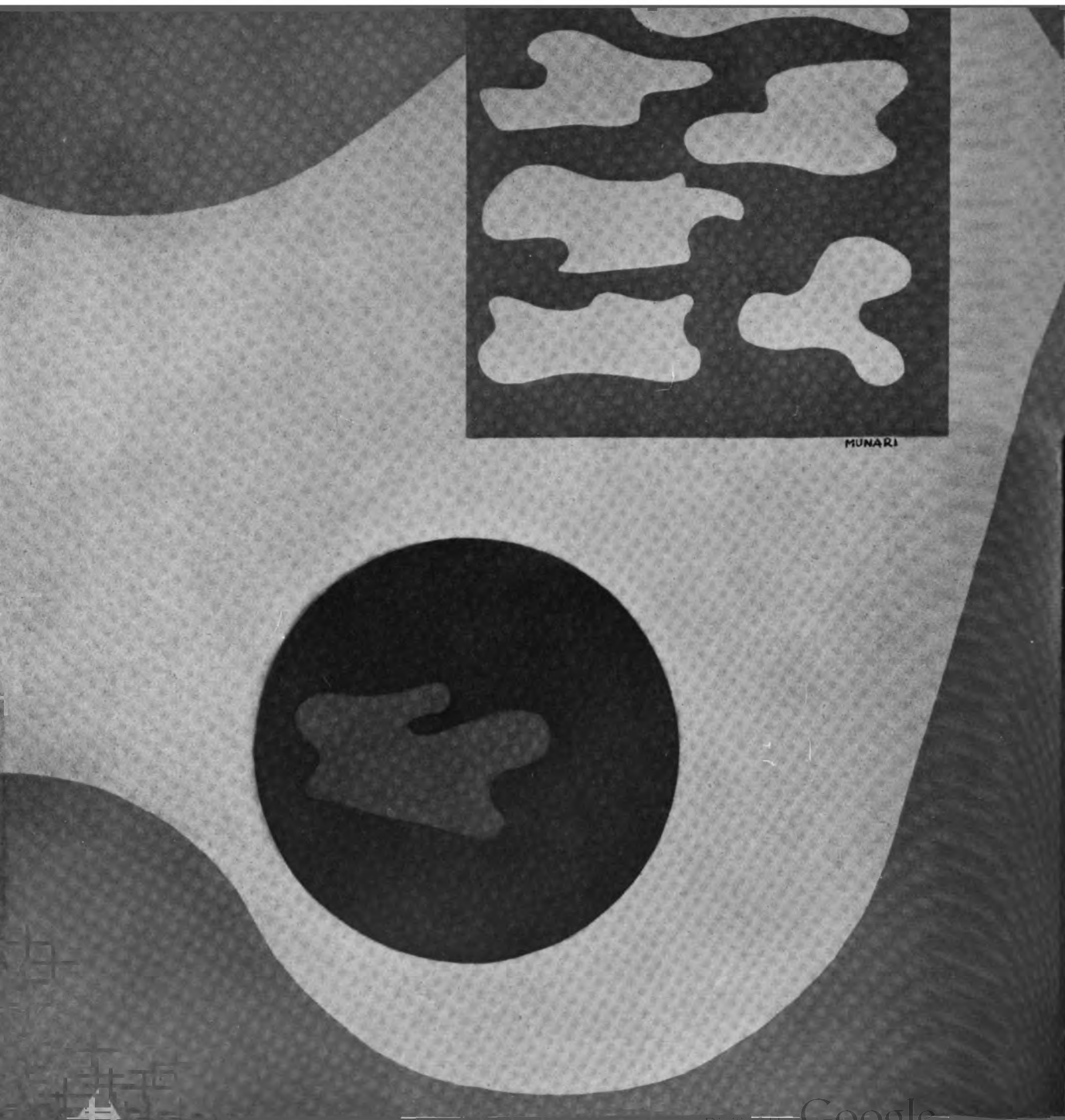
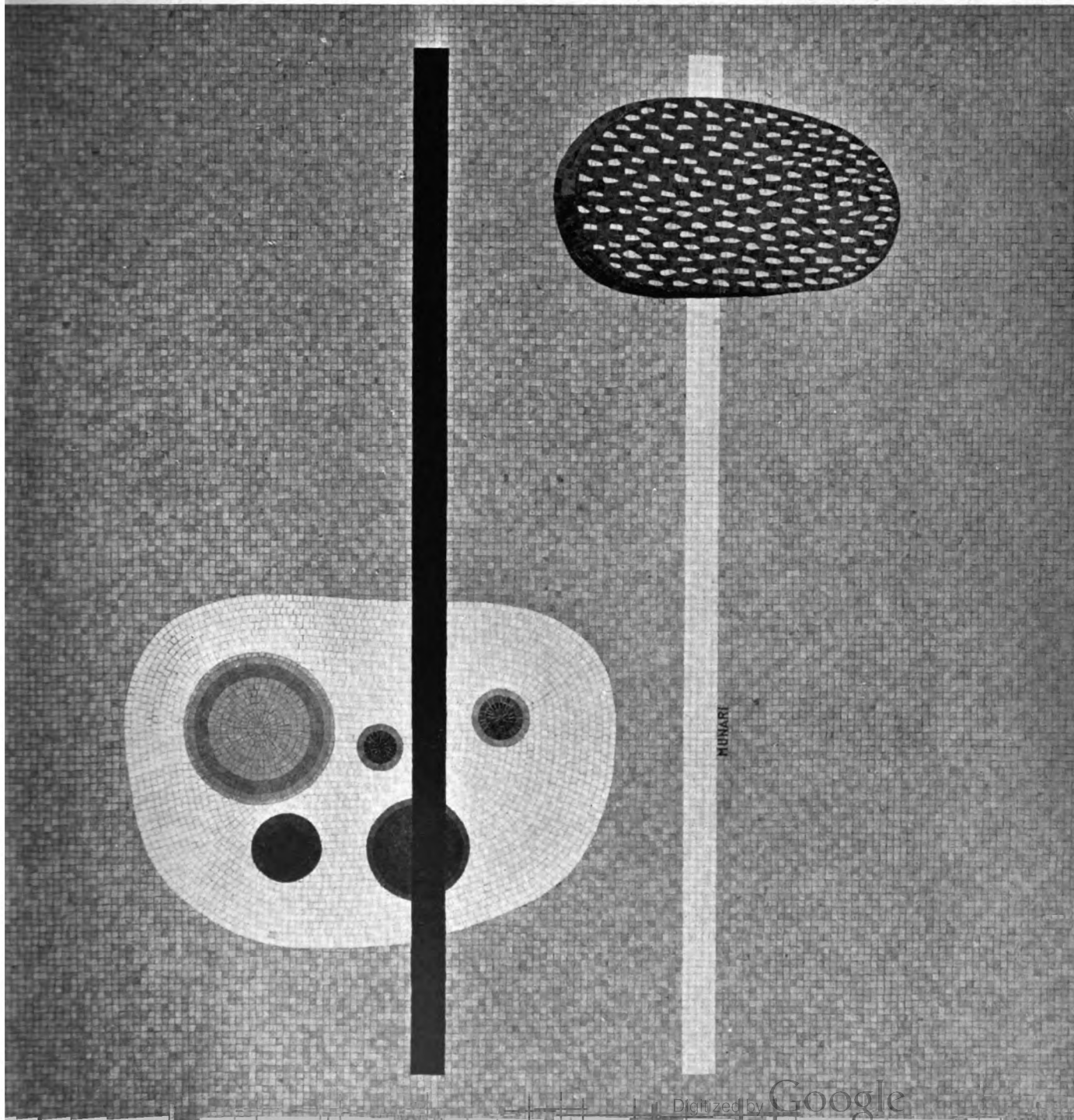
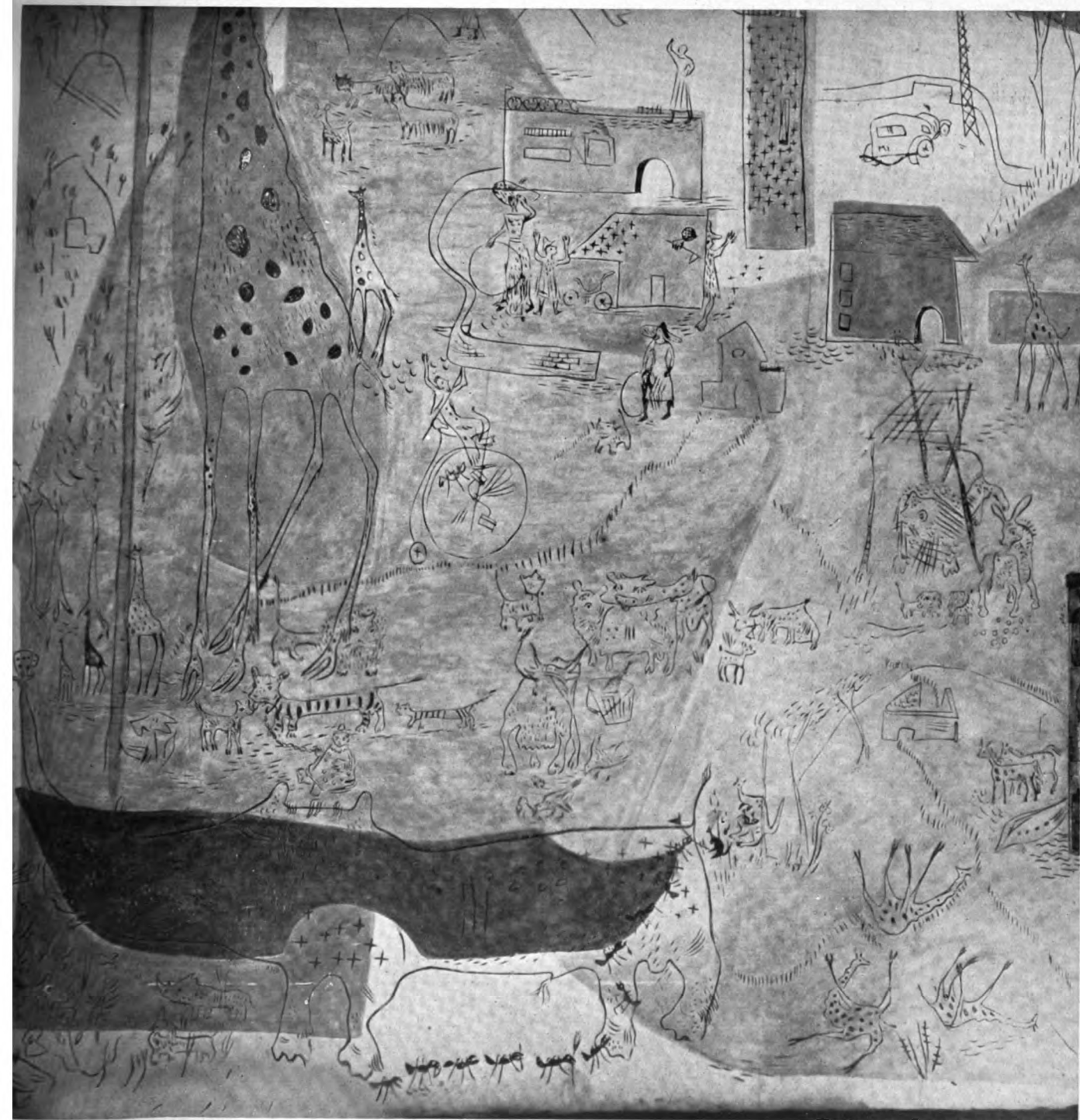
CAPPELLO, BELLESINI, CAIRO - « La Vittoria » — LEONE LODI - Particolare di un bassorilievo policromo.

LEONE LODI - « Civiltà fascista », altorilievo all' ingresso del nuovo padiglione alla Triennale.

GIACOMO MANZU' - Figure di rame sbalzato.

GIACOMO MANZU' - Figure d'argento sbalzato e patinato e bassorilievo di rame sbalzato.

E. CALVELLI - Figure di stagno sbalzato

MARCELLO MASCHERINI - « Le sirene », bassorilievo su due strati di legno.

LUIGI D'OLIVO - Pannelli di metallo colorato e sbalzato.

ANTONIO MAJOCCHI - Bassorilievi decorativi coi simboli del fonditore.

ALESSANDRO MAZZUCOTELLI - Grata di ferro battuto.

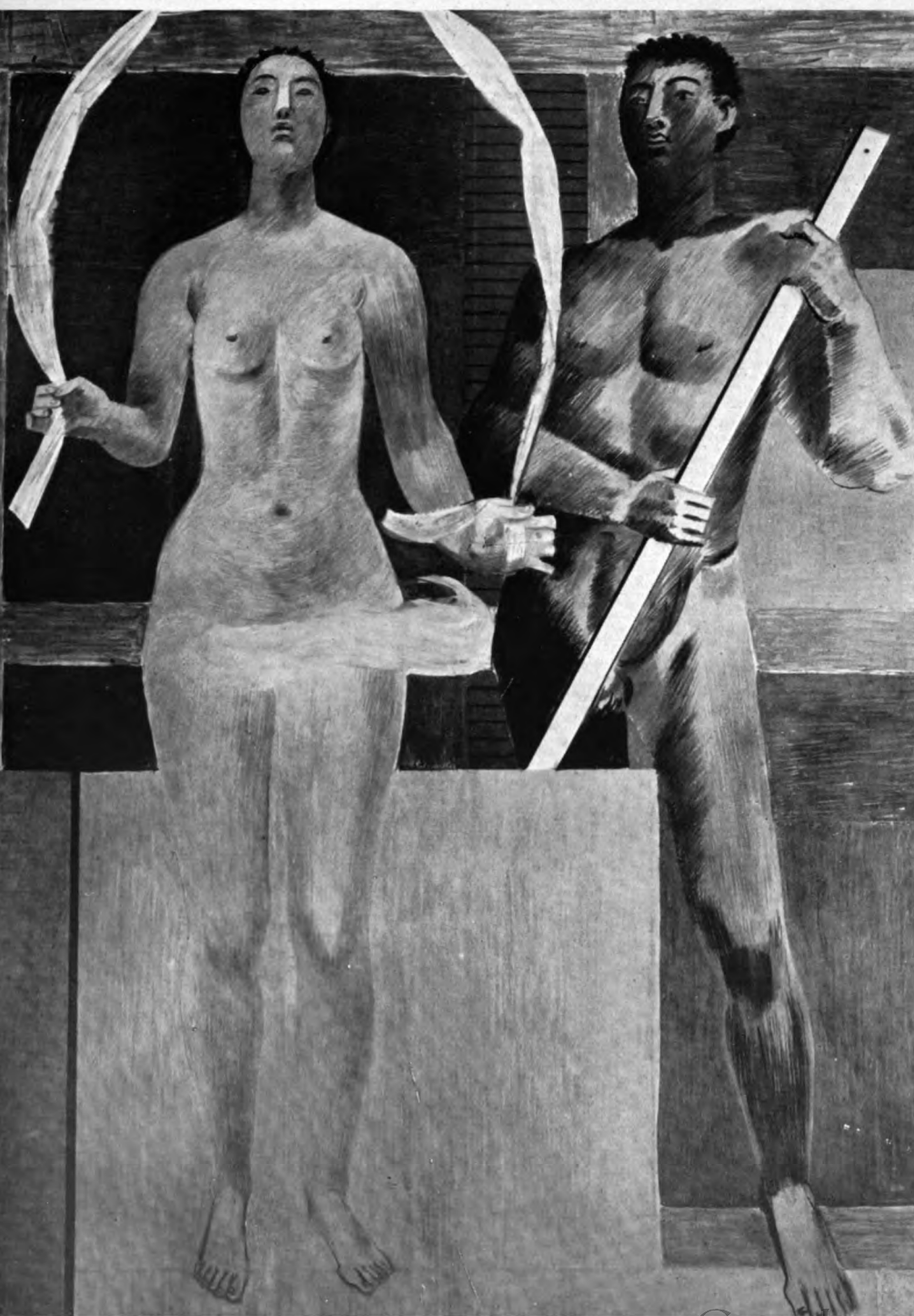
GIUSEPPE URSI - Bassorilievo a soggetto sportivo, di litoceramica.

ROMEO GREGORI - Composizione di ottone fuso (esec. Capecchi)

Sculture decorative da giardino in pietra di Vicenza.

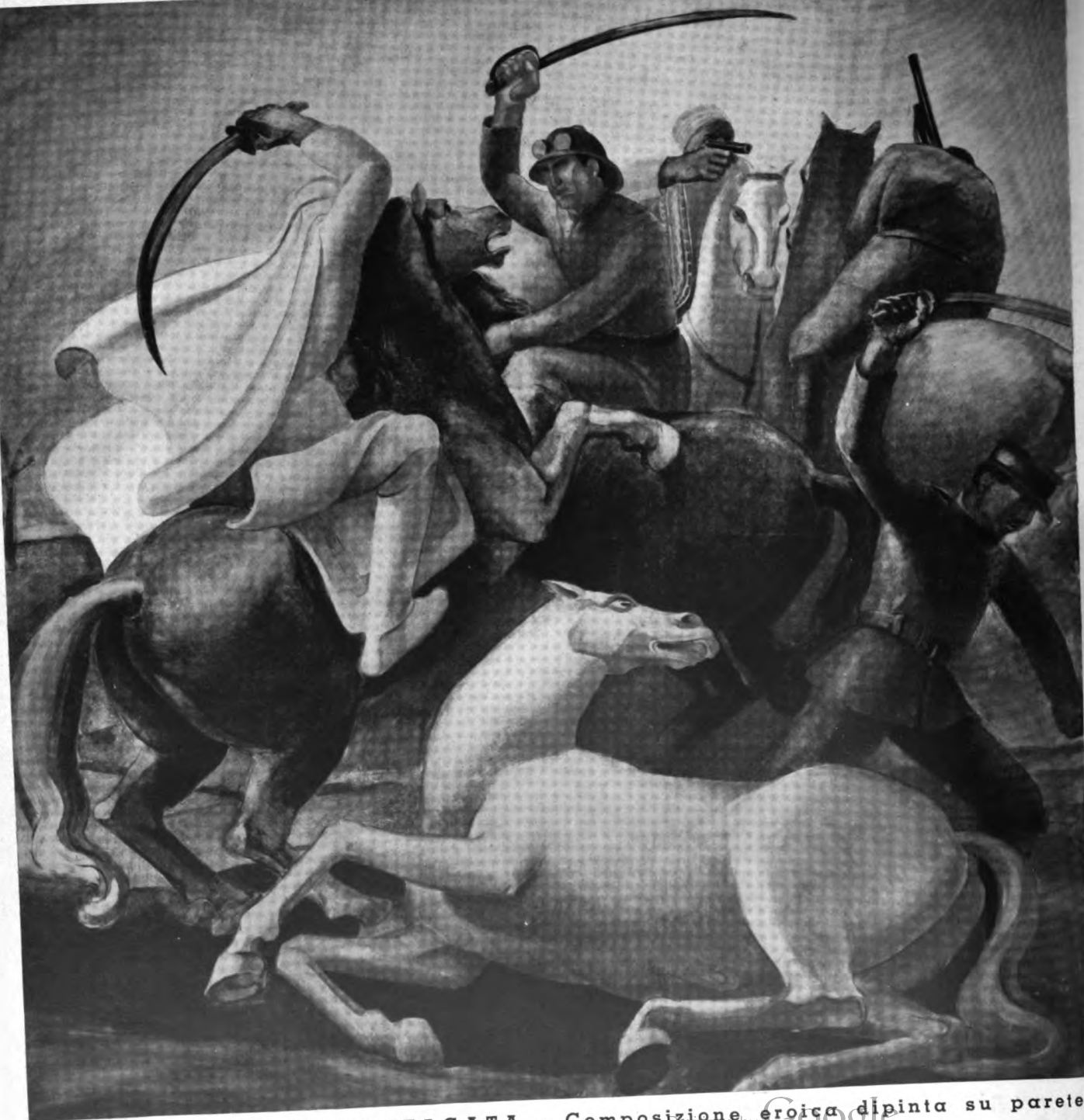
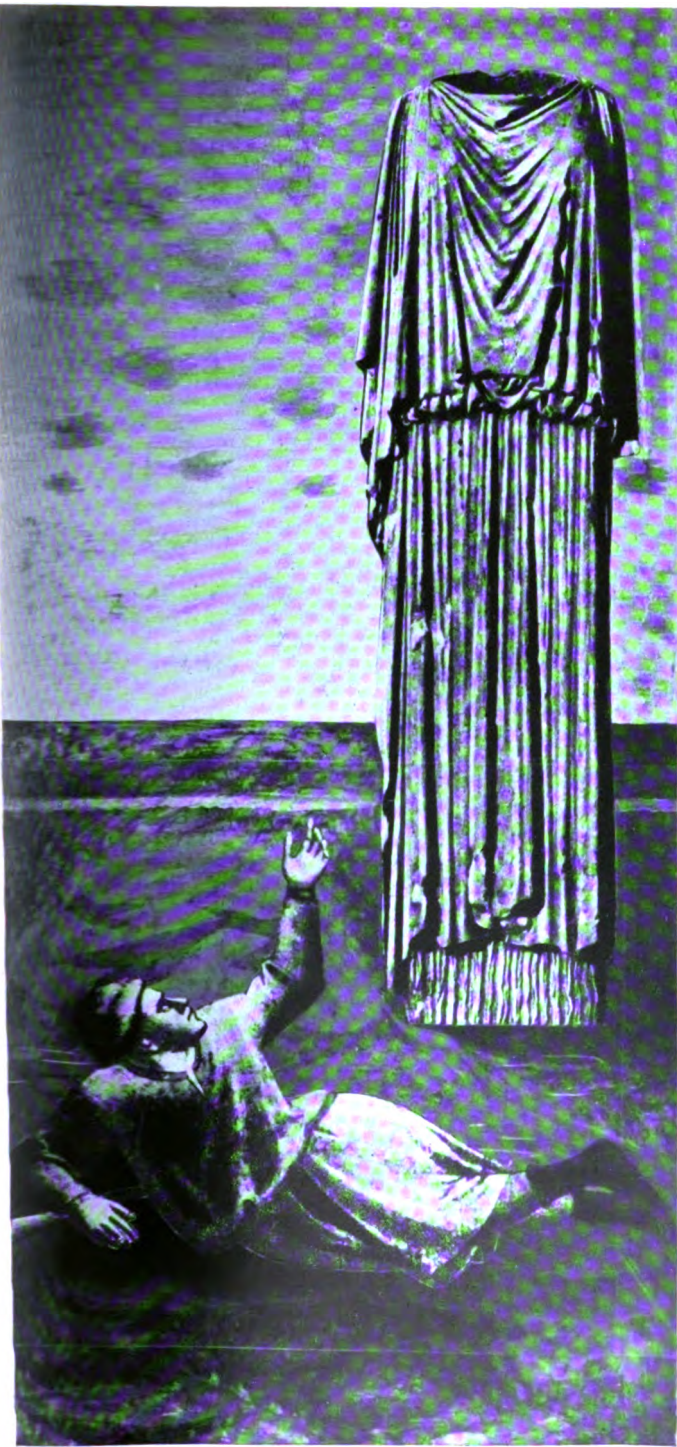
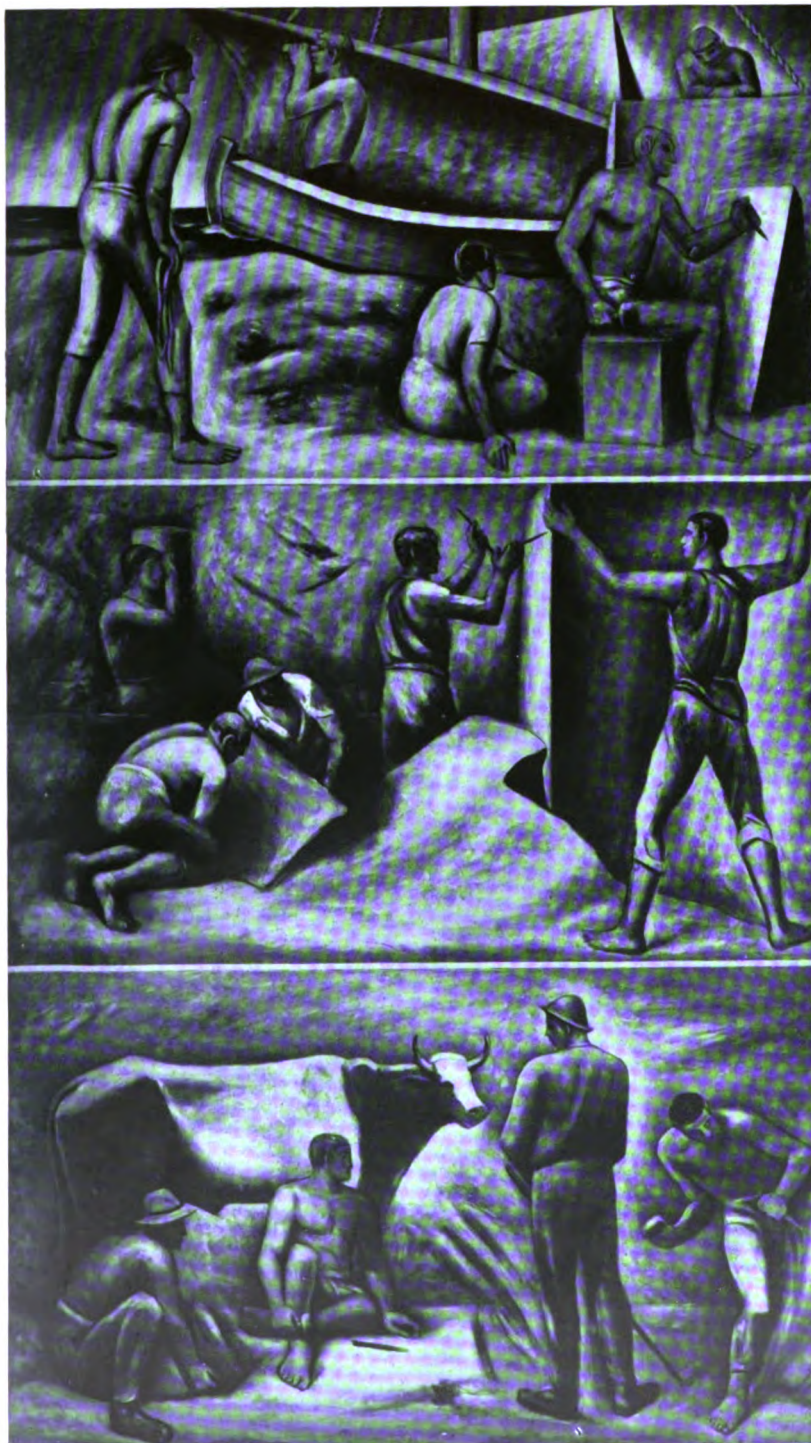
RODOLFO CASTAGNINO - Bassorilievo di ardesia.

EMANUELE RAMBALDI - Decorazioni ad intarsio di intonachi colorati pietrificanti.

SALVATORE FANCELLO - Particolare di una grande parete graffita.

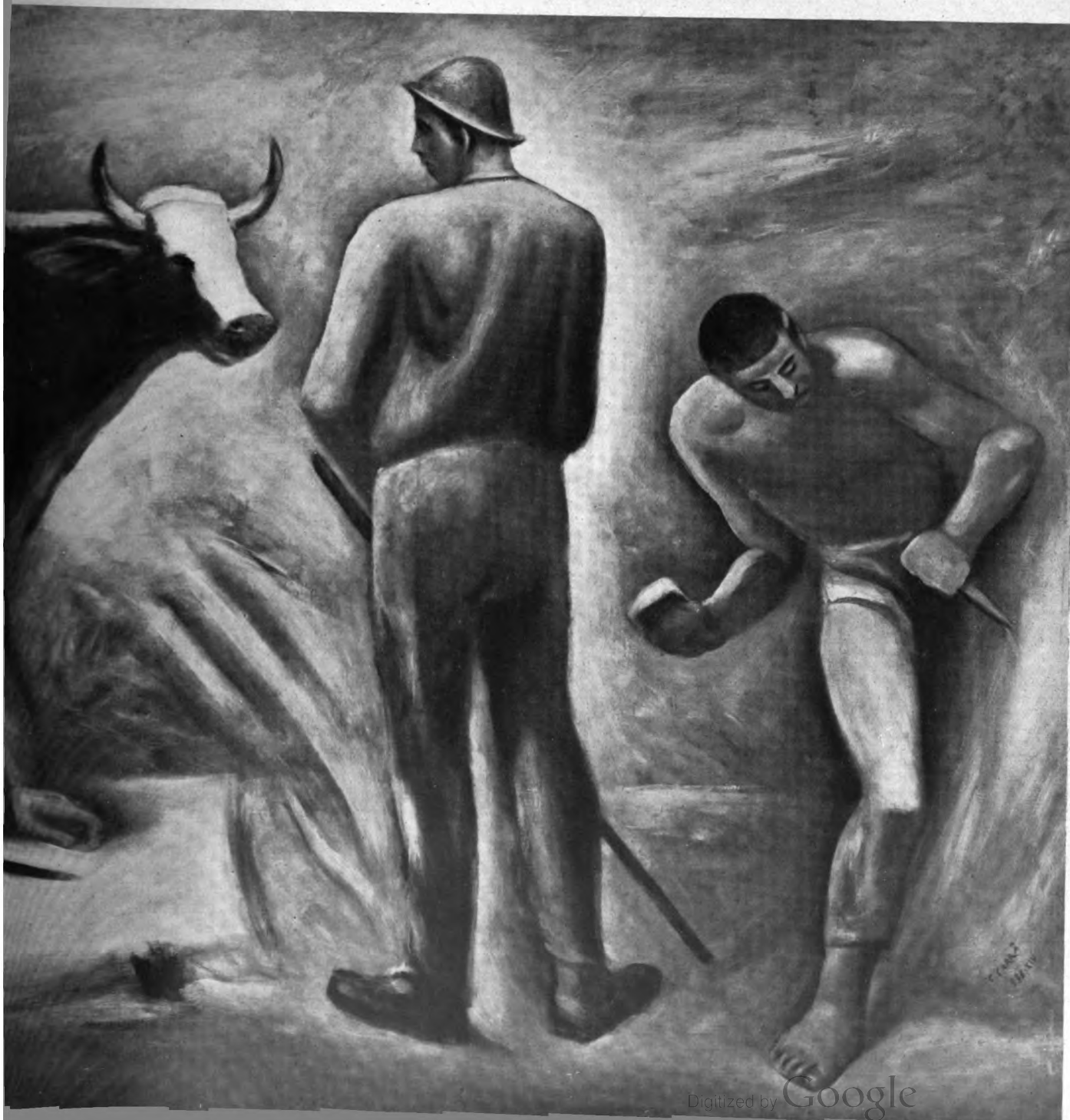
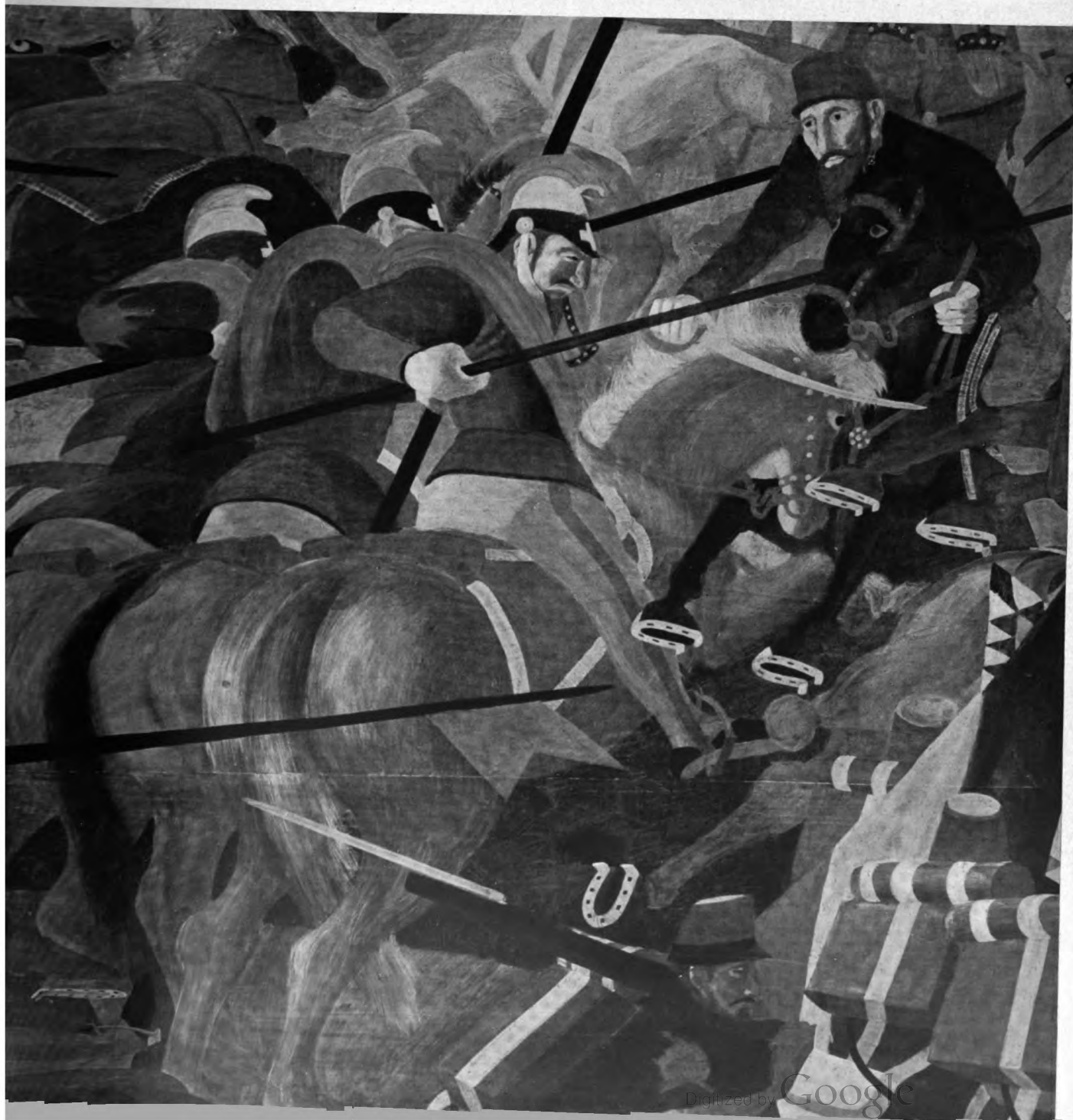
BRAMANTE BUFFONI - LEONARDO SPREAFICO - Composizione murale.

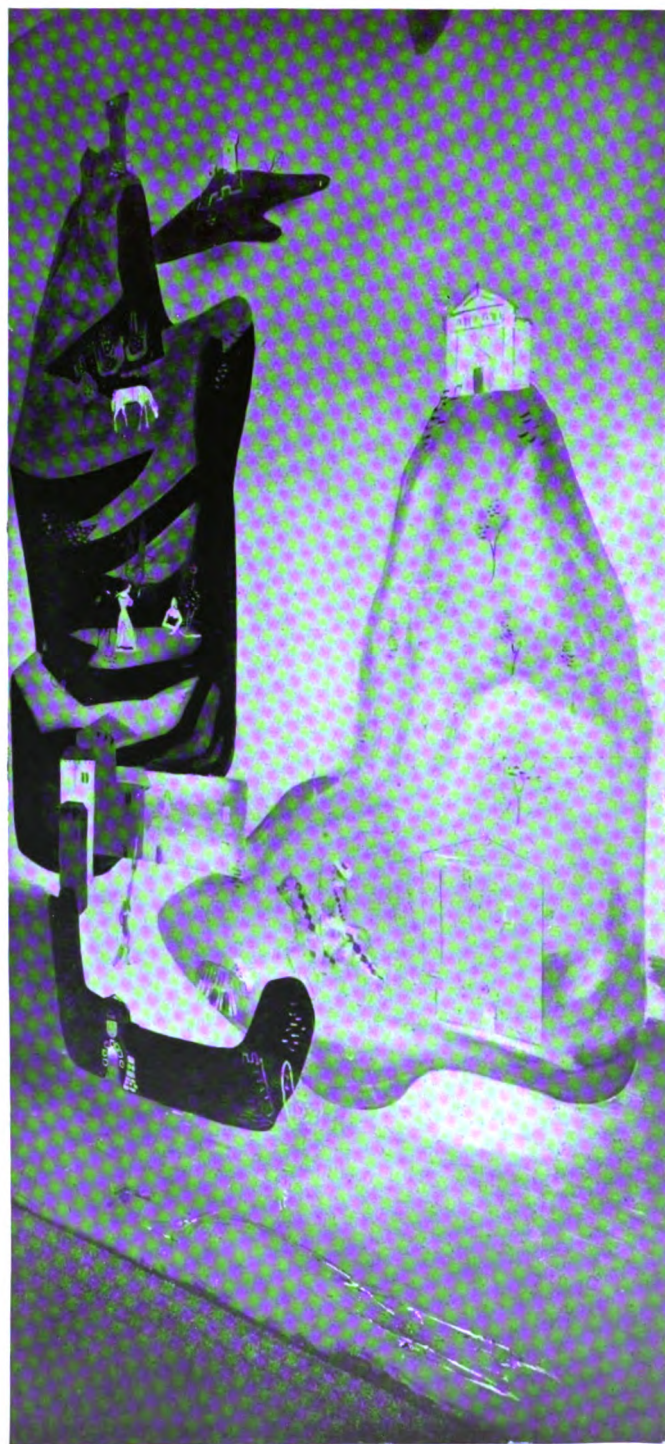
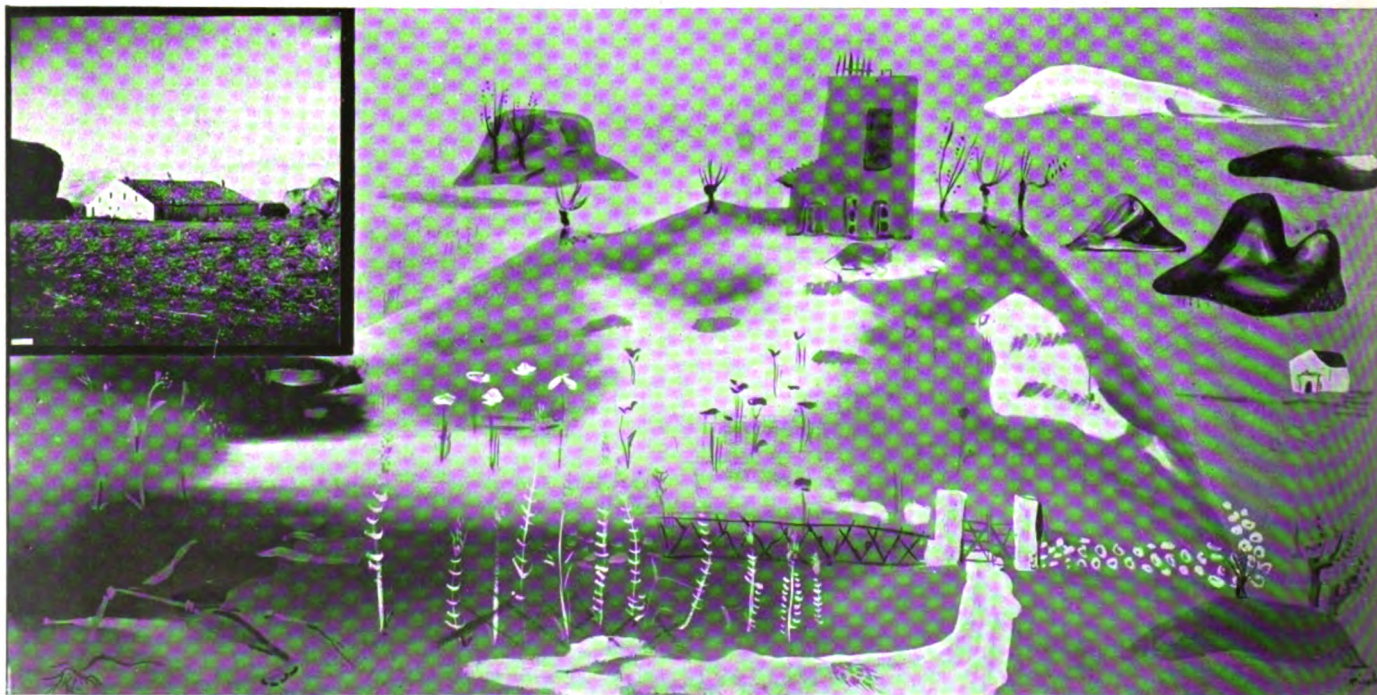
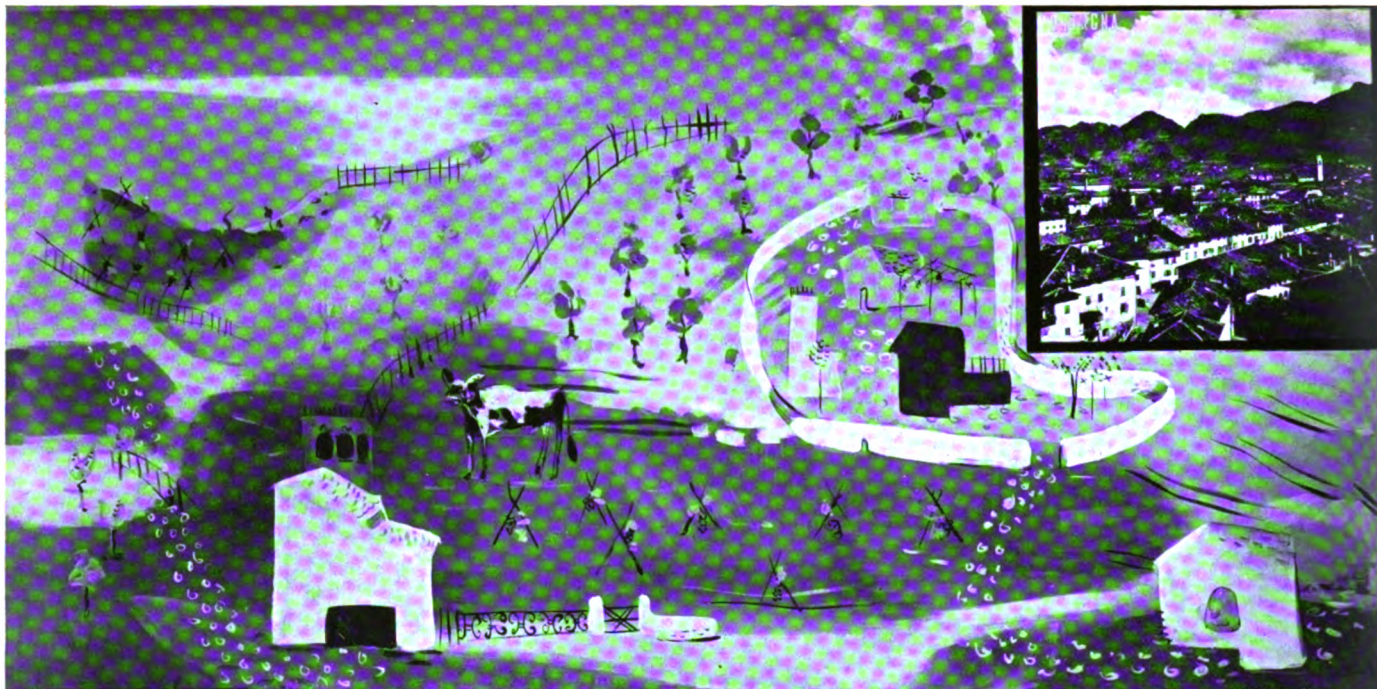
ENZO MORELLI - Particolare di un affresco decorativo.

ENZO MORELLI - Particolare di un affresco decorativo.

SBARDELLA - Particolare della pittura murale « Clima fascista ».

SBARDELLA - Particolare della pittura murale «Clima fascista

ALBERTO SALIETTI - Composizione decorativa su parete.

ANTONIO GIUSEPPE SANTAGATA - Composizione eroica dipinta su parete.

NICOLO' SEGOTA - « Nell'altro regno », decoraz. a tempera — GABRIELE MUCCHI - Pannello decorativo.

CARLO CARRA' - « La lavorazione del marmo ».

CARLO CARRA' - Particolare della pittura murale « La lavorazione del marmo ».

CORRADO CAGLI - Particolare della « Battaglia di S. Martino ».

A. CARPANETTI - Particolare di decoraz. a tempera.

COSTANTINO NIVOLA - Pannelli decorativi a tempera all'ingresso della Mostra di Architettura.

COSTANTINO NIVOLA - Pannelli decorativi illustranti paesaggi rurali.

QUEI MEDESIMI NUMERI, CERTO, PER
I QUALI AVVIENE CHE IL
CONCERTO DELLE VOCI
APPARE GRATISSIMO NEGLI
ORECCHI DEGLI UOMINI,
SONO QUEGLI STESSI CHE
EMPIONO ANCO E GLI
OCCHI E LO ANIMO DI
PIACERE MARAVIGLIOSO
LEON BATTISTA ALBERTI

LUDOVICO QUARONI - Composizione decorativa parietale.

LUIGI VERONESI - Arlecchino e maschere teatrali - Decorazione murale.

L'ordine sulla Natura

L'equilibrio del pensiero ellenico

La struttura gerarchica e unitaria di Roma

aspirazione al classico dei barbari

Un'epoca mistica

La rinascita dell'intelligenza

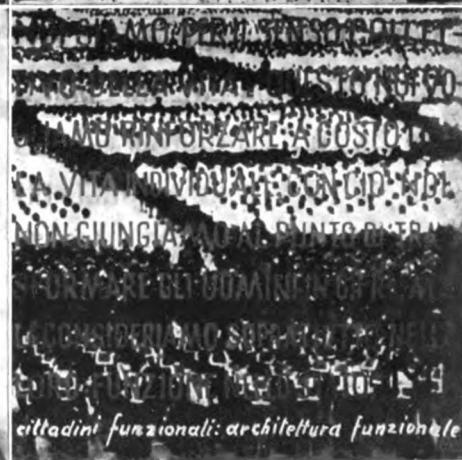
GIAN LUIGI BANFI - LUDOVICO B. DI BELGIOIOSO - ENRICO PERESSUTTI - ERNESTO N. ROGERS - Alcune fasi della storia della civiltà

Il potere dorato

L'apparenza è sovrana sulla sostanza

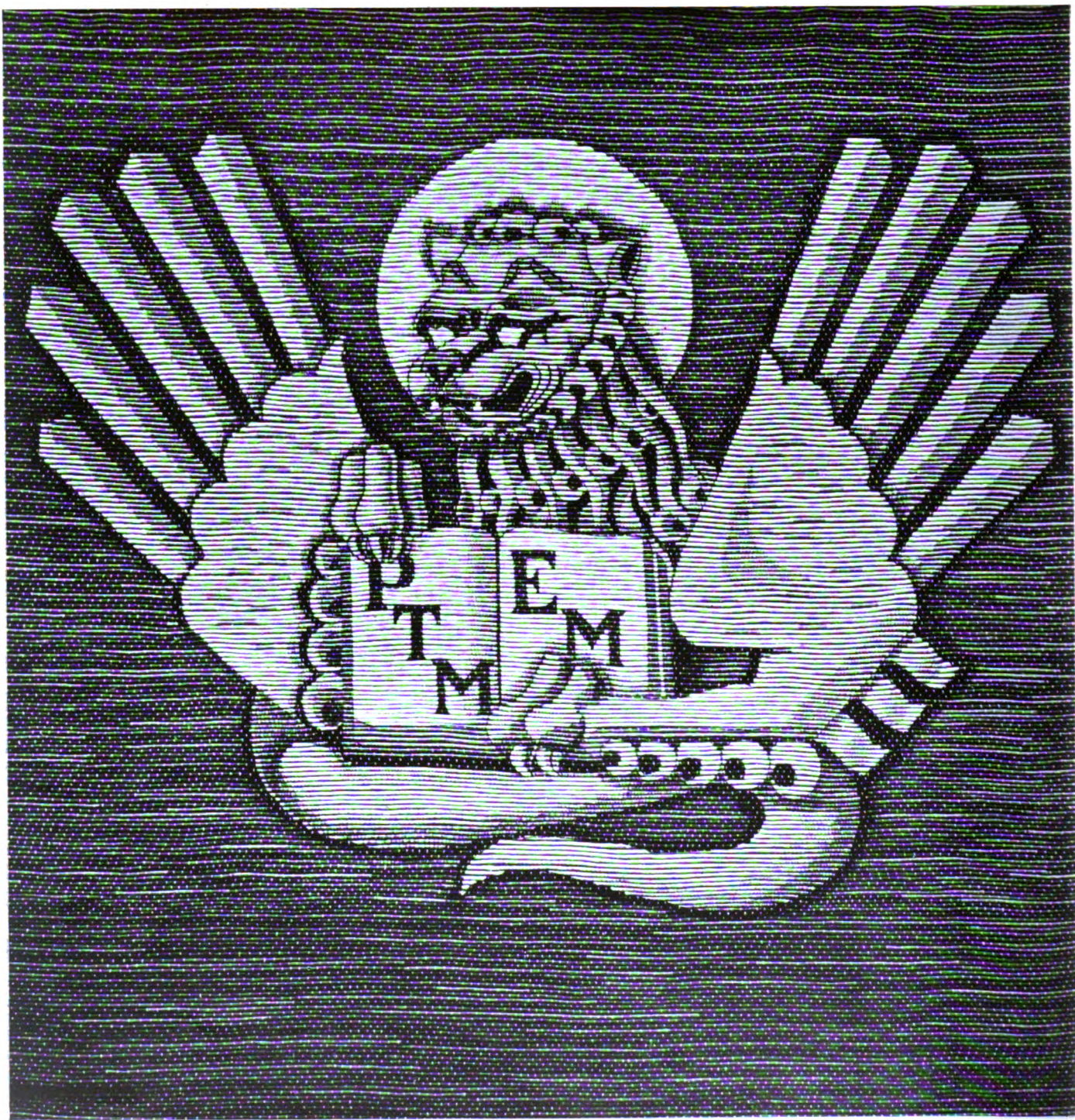
La scenografia per un uomo

Nostalgie e aspirazioni romantiche

Il materialismo pretende i suoi monumenti

cittadini funzionali: architettura funzionale

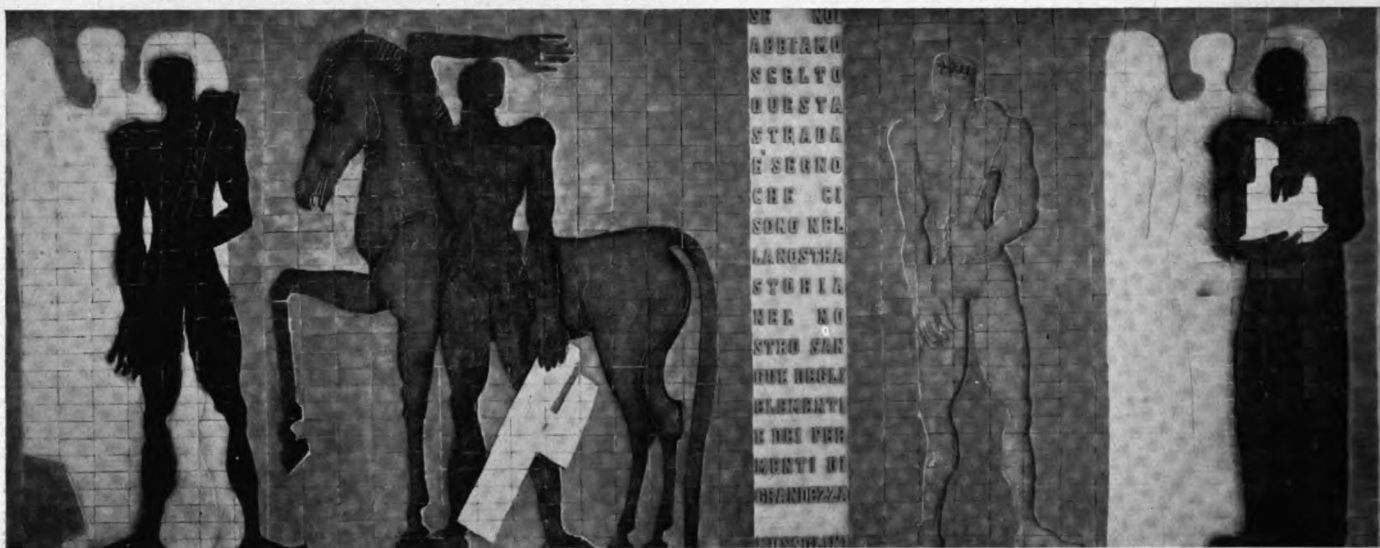
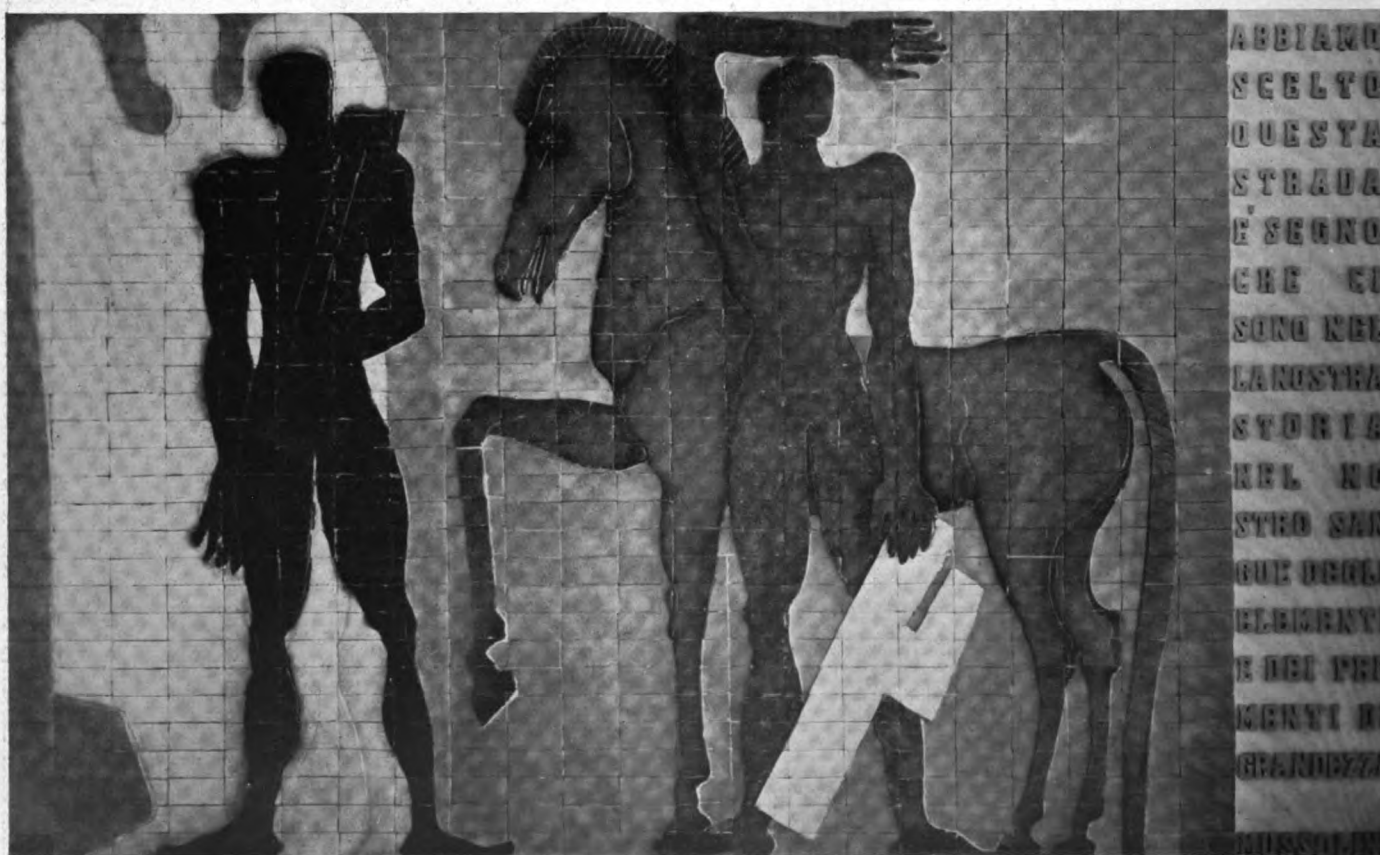
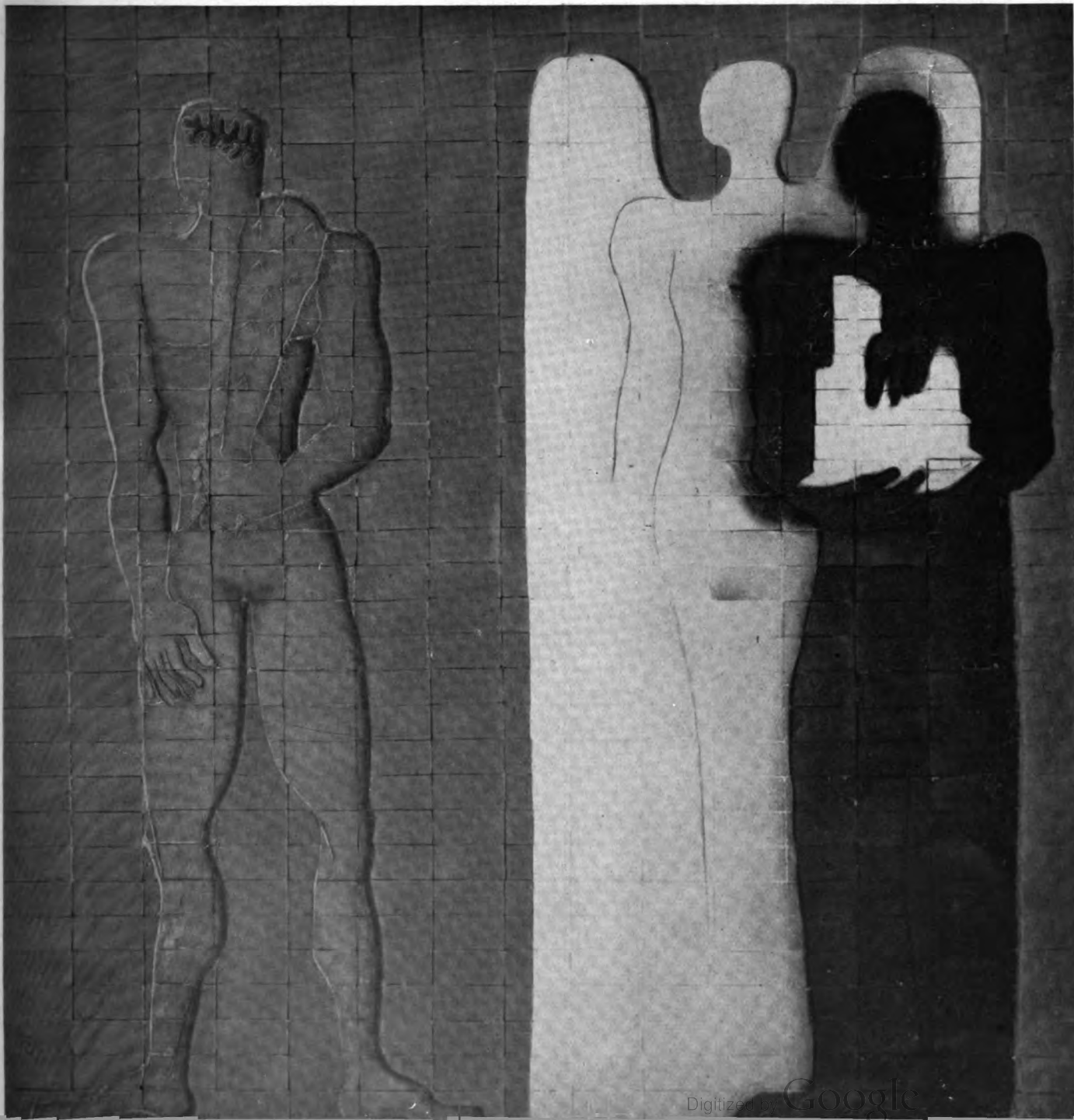
illustrate sinteticamente con pannelli eseguiti su doppia parete, di cui l'anteriore è di vetro dipinto e la posteriore è costituita da composizioni fotografiche.

EDINA ALTARA - GIUSEPPINA BUZZONI-GIUSTI - Tovaglia dipinta.

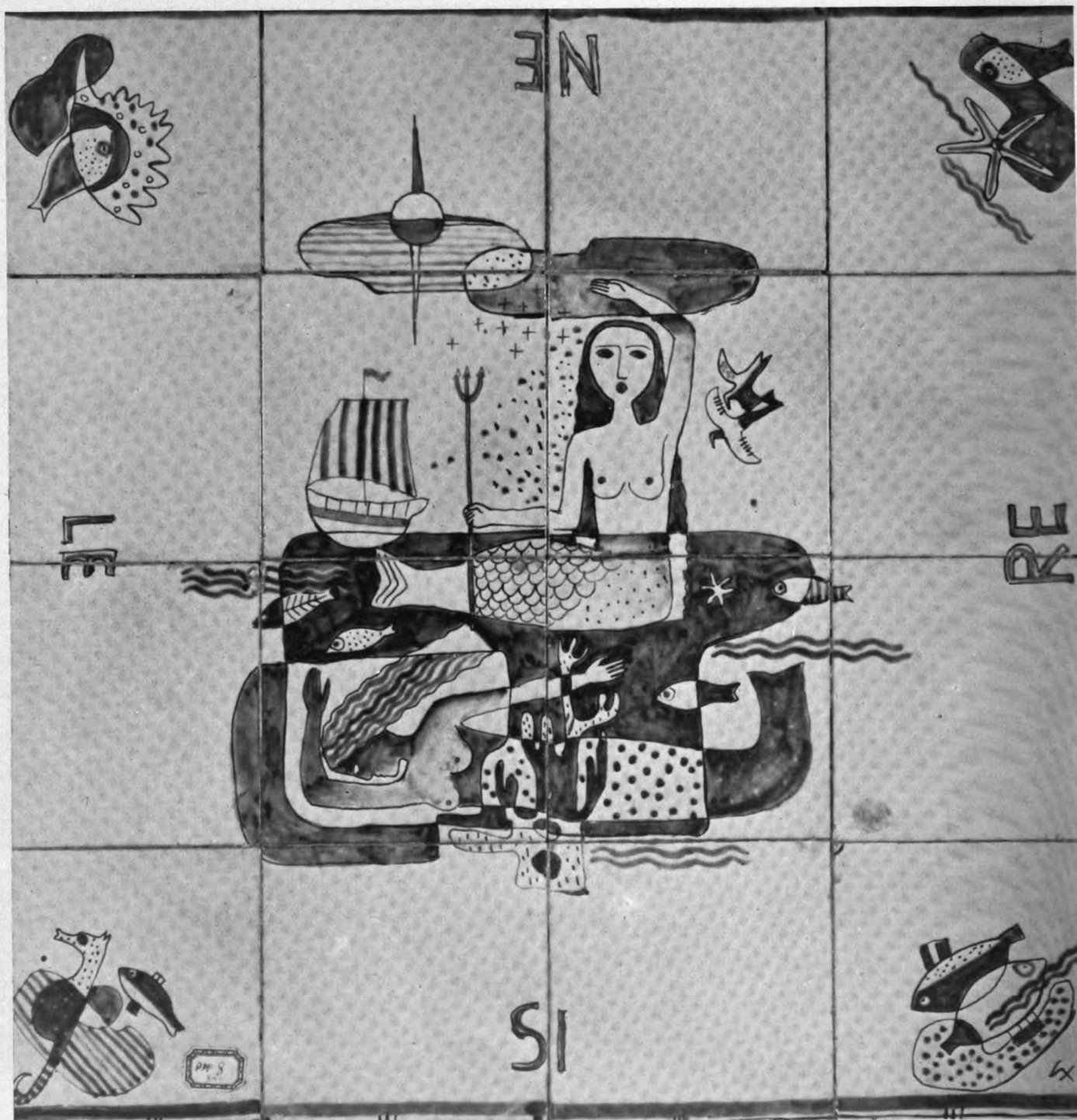
EDINA ALTARA - GIUSEPPINA BUZZONI-GIUSTI - Tovaglia dipinta.

ANGELO SCATTOLIN - « Il Leone di Venezia » - Arazzo (esec. Jesurum).

C. RE - Arazzo di pezzotto eseguito da M. Dolci. — G. ROSSO - « Tricolore » - Arazzo eseg. da C. Rampolla.

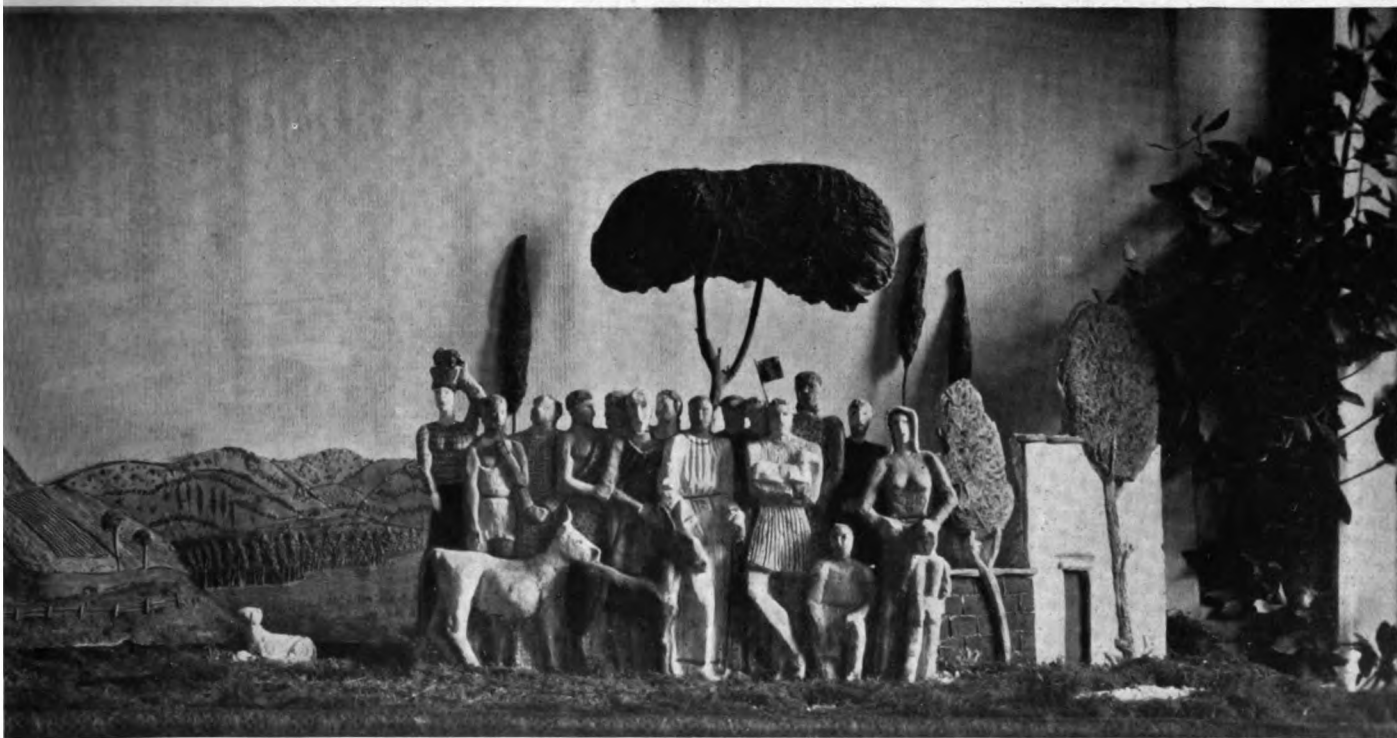
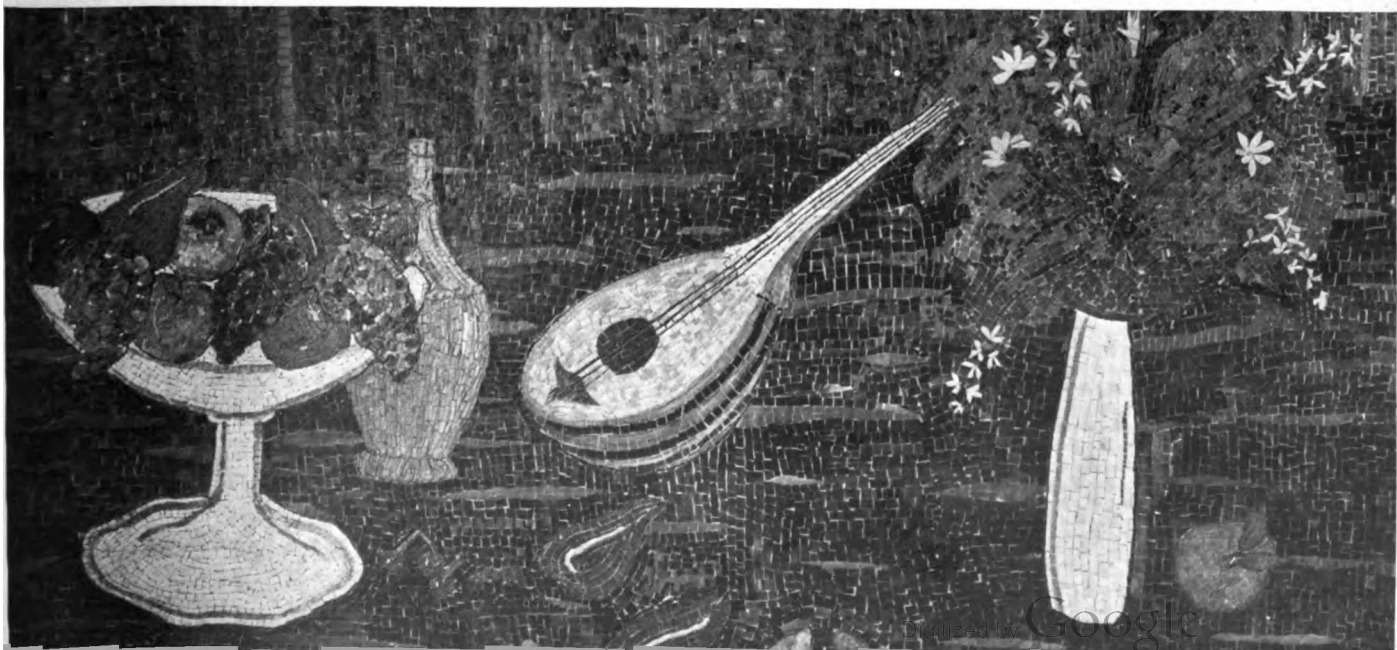
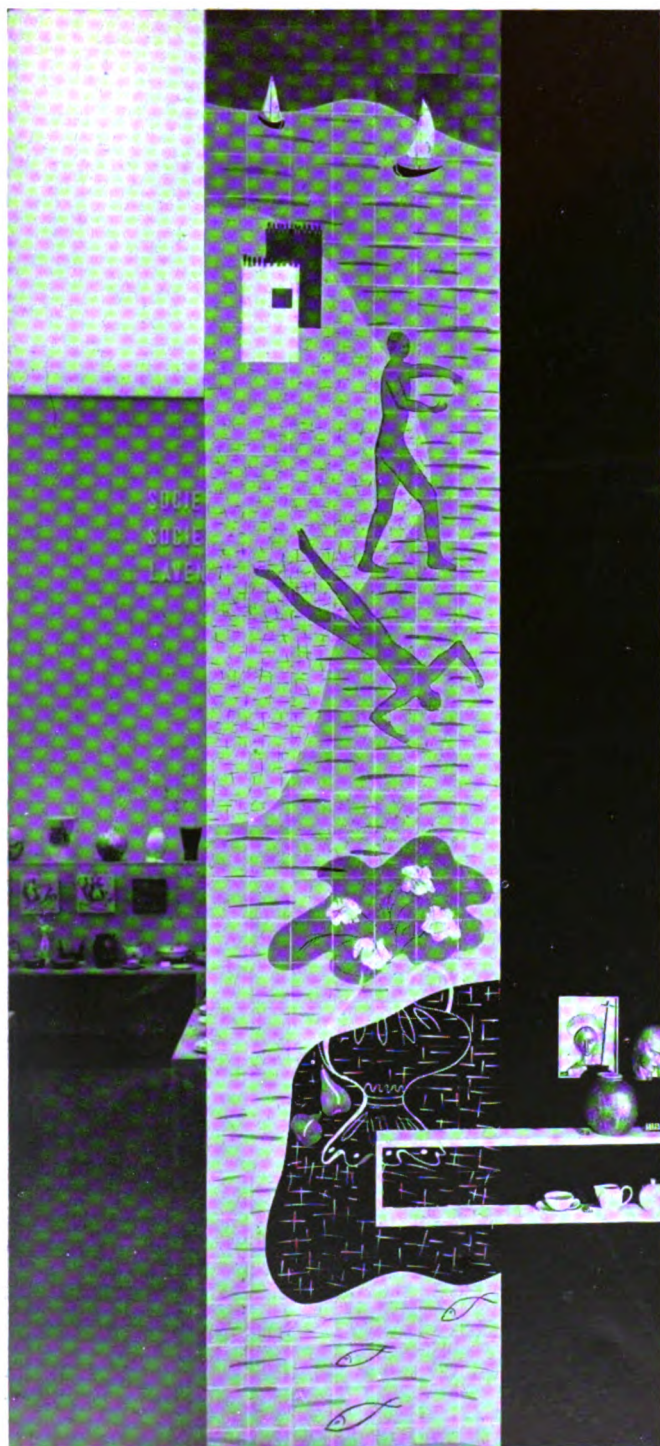
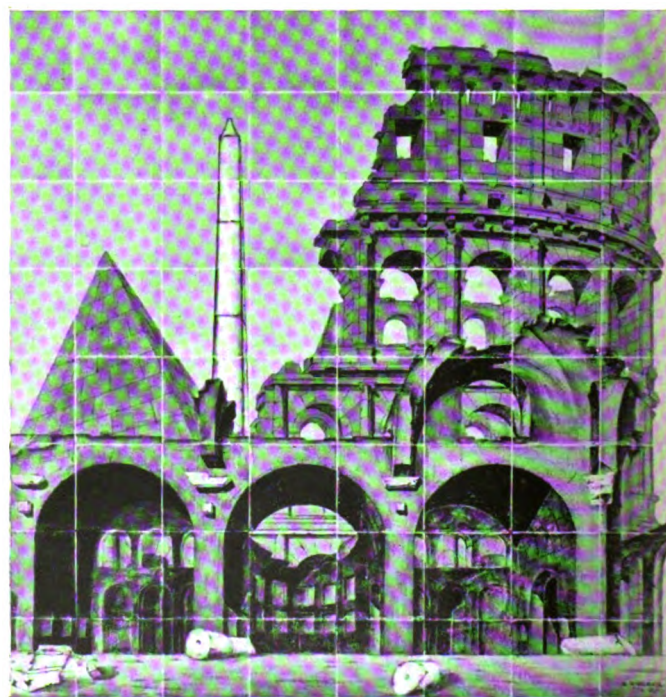
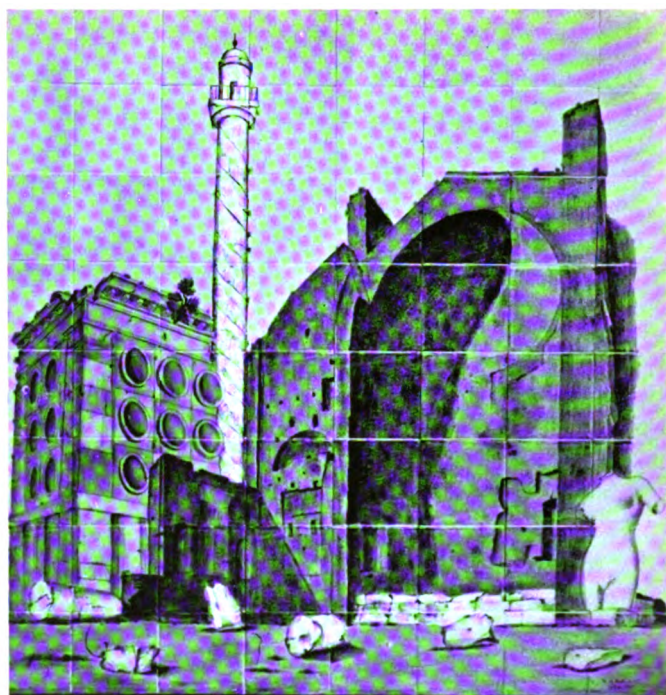
EMANUELE RAMBALDI - Pannelli decorativi di rafia (esec. E. Barlondi).

MARCELLO NIZZOLI - Pannello decorativo di rafia (esec. E. Barlondi).

NINO STRADA - TULLIO D'ALBISSOLA - « Pannello fascista » - Grande composizione ceramica.

N. STRADA - T. D'ALBISSOLA - Particolare della grande composizione ceramica « Pannello fascista ».

ANGELO BIANCINI - Ceramica policroma.

P. MELANDRI - Ceramica a smalti metallici.

INDUSTRIA CERAMICA SALERNITANA - «Le Sirene», formelle di ceramica.

INDUSTRIA CERAMICA SALERNITANA - « L'Isola felice », formelle di ceramica.

PIERO FORNASETTI - Figure per Presepio eseguite in ceramica opaca e disposte sullo

GIOVANNI GARIBOLDI - Pannello decorativo a piastrelle di ceramica opaca.

sfondo di un paesaggio a bassorilievo pure eseguito in ceramica opaca e dipinta.

A. DI SPILIMBERGO - « Estate », pannello in ceramica.

G. ANDLOVITZ - « Roma antica », pannelli in ceramica.

G. PATRONE - « Dioscuri », pannello in ceramica.

M. NIZZOLI - Decorazione ad intarsio di cemento.

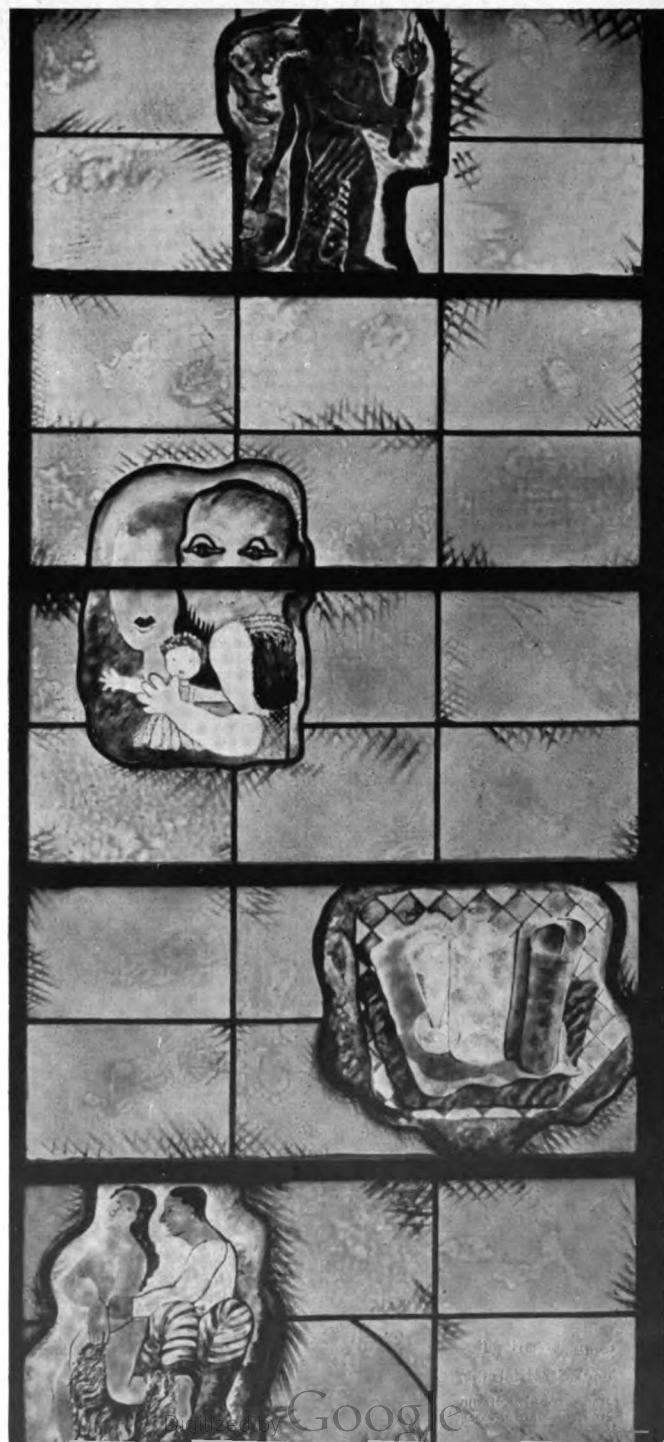
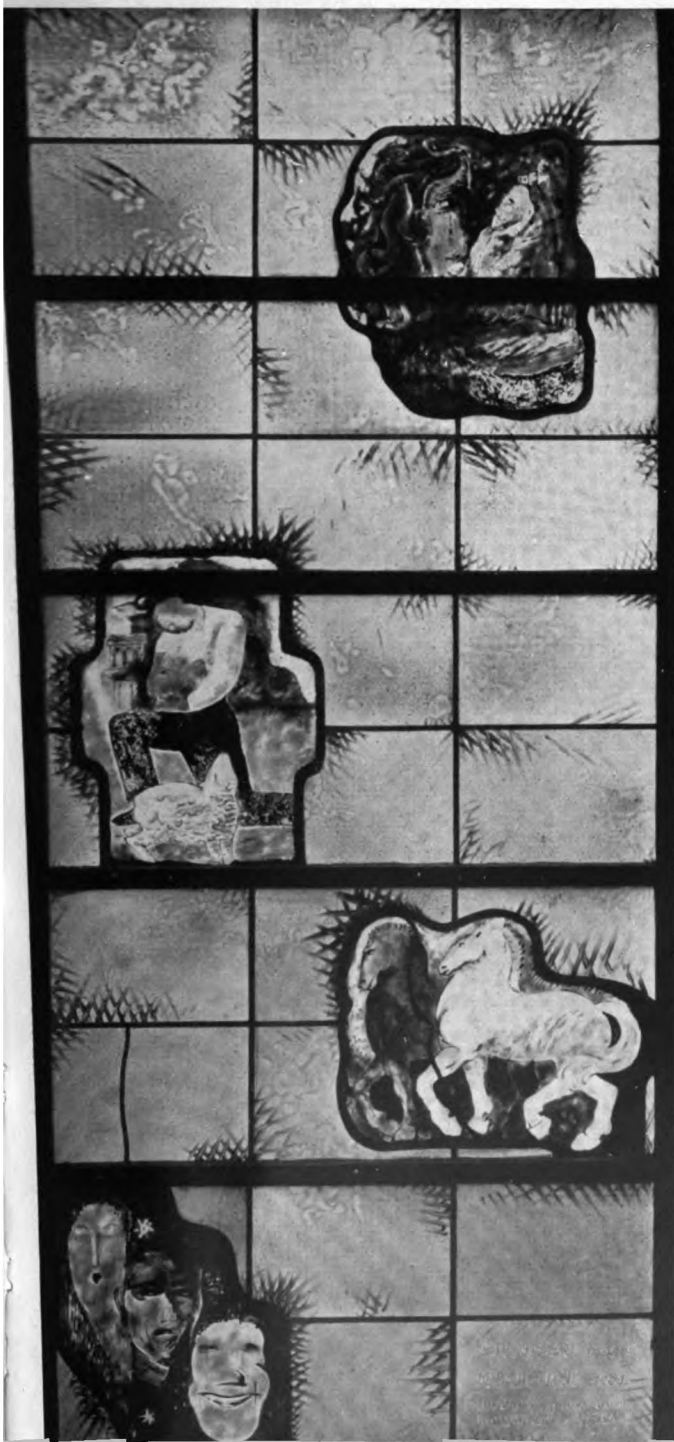
GIUSEPPE URSI - «Scena di lotta» - Scultura in litoceramica.

EMANUELE RAMBALDI - Composizioni decorative di mosaico.

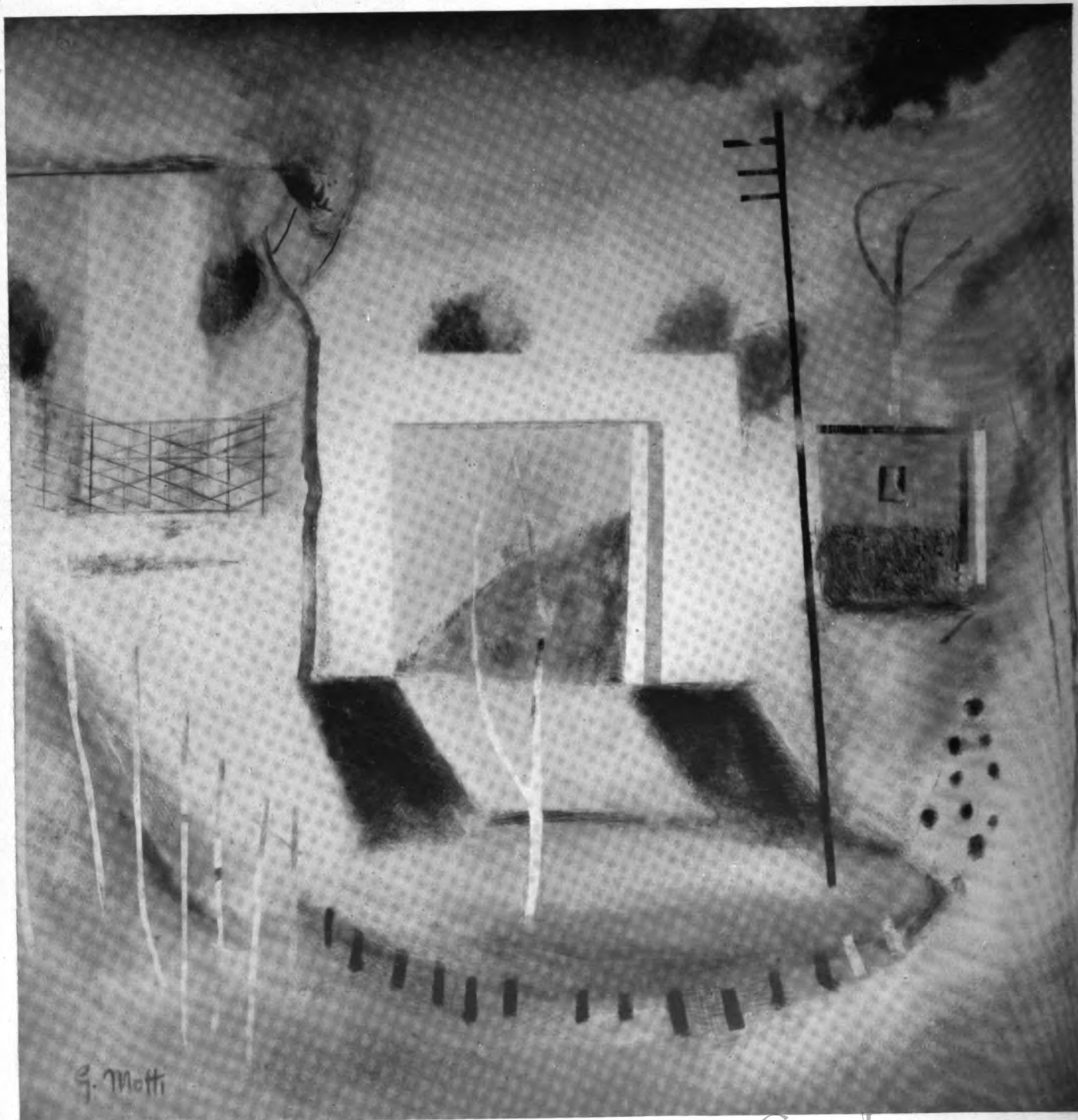
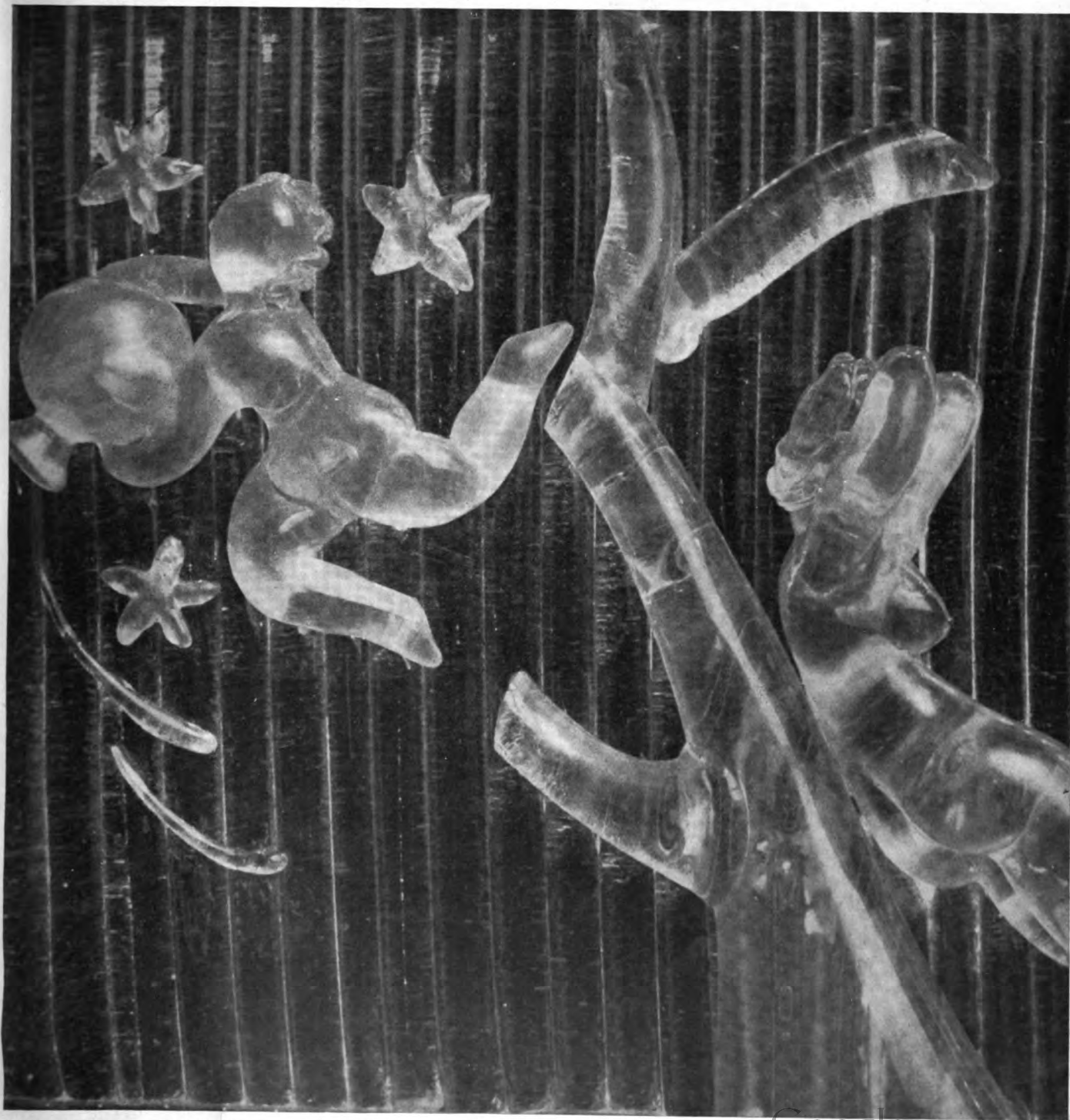
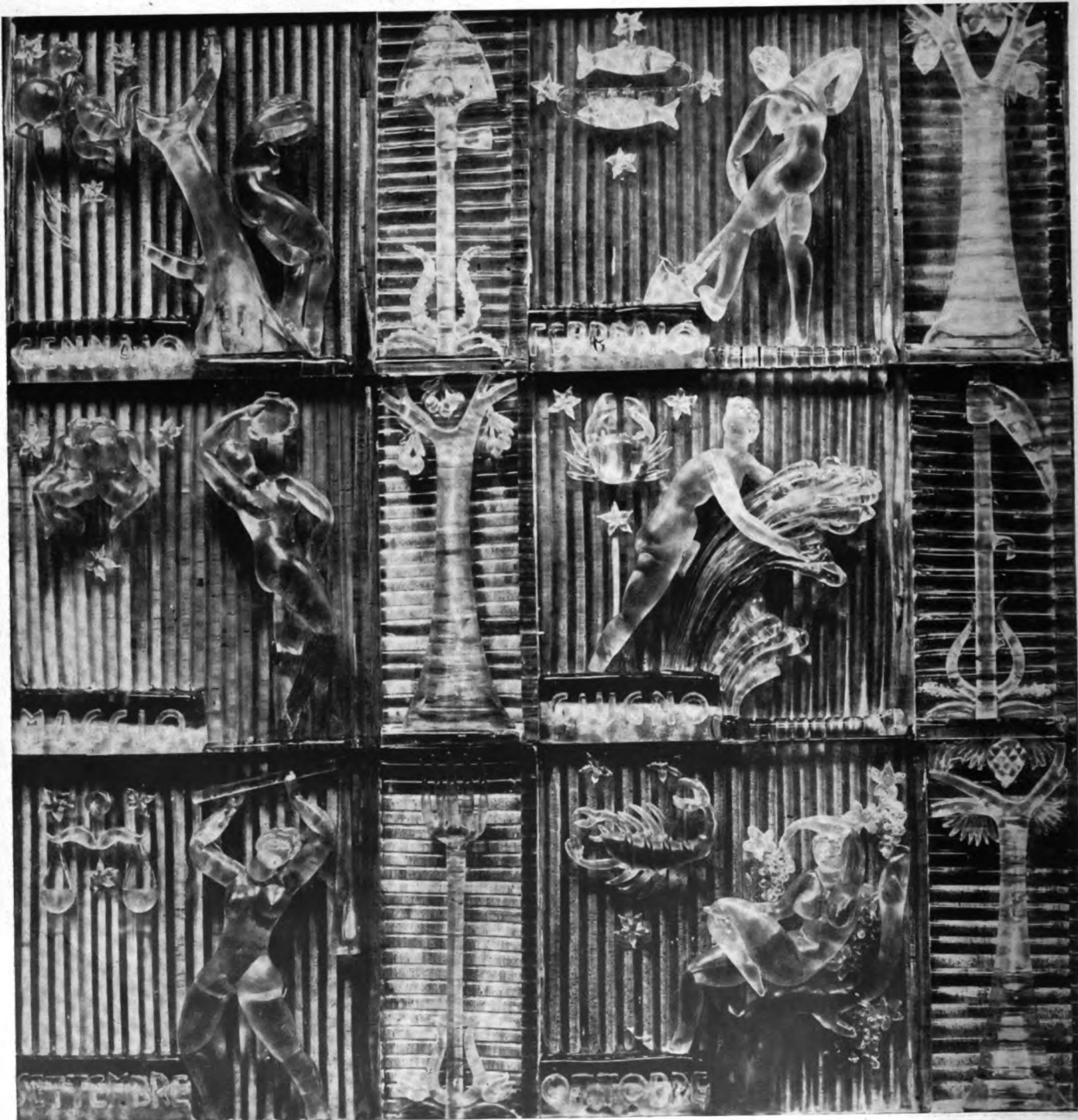
ALBERTO BEVILACQUA - Particolare di un pannello decorativo di mosaico.

PIETRO MELANDRI - Decorazione murale di maiolica smaltata.

PIETRO MELANDRI - Decorazione murale di maiolica smaltata.

PIETRO MELANDRI - Decorazione murale di maiolica smaltata.

FERRUCCIO MORANDINI - Particolare dei cristalli incisi illustranti l'evoluzione del costume.

FERRUCCIO MORANDINI - Particolare dei cristalli incisi illustranti l'evoluzione del costume.

GIUSEPPE MOTTI - Pittura ad olio sotto vetro.

FLAVIO POLI - Piastrella decorativa di vetro soffiato (esecuzione di Seguso - Vetri d' Arte).

F. POLI - « Lo Zodiaco », pannello decorativo in piastrelle di vetro soffiato (esec. Seguso - Vetri d' Arte).

FLAVIO POLI - « Lo Zodiaco », pannello decorativo in piastrelle di vetro soffiato.

I N D I C I

INDICE ALFABETICO DEGLI ARTISTI E DEI COLLABORATORI

INDICE ALFABETICO DELLE OPERE PER MATERIA